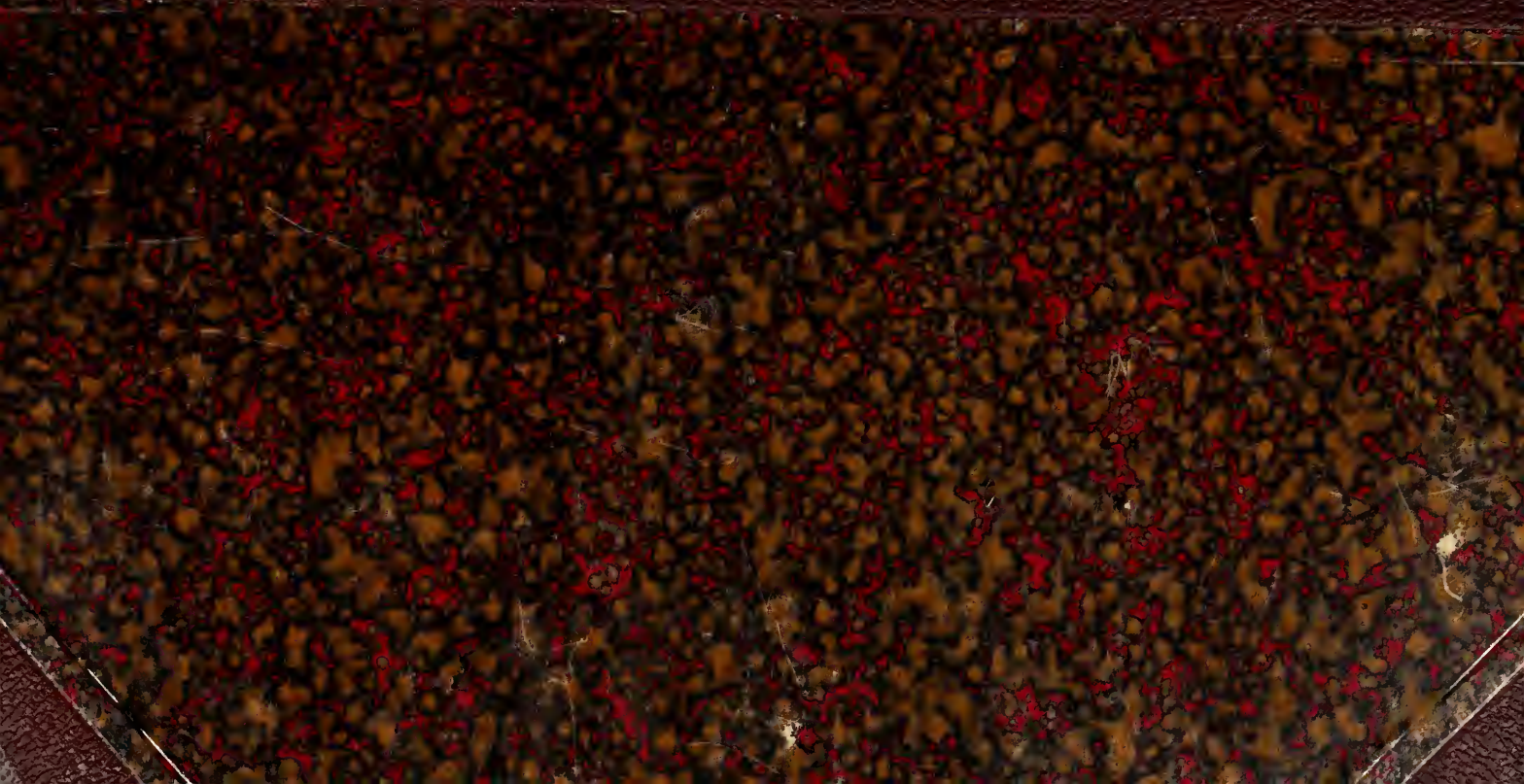
3 1761 08333136 3



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/onzekunst18antw

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

DR. P. BUSCHMANN JR

Rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst onder Redactie van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst
Redactie-Commissie : S. H. de Roos, Jac. Ph. Wormser, H. Fels, Jac. van den Bosch, Marg. Verwey, Secretaresse.

DEEL XVIII

9e JAARGANG • 2e HALFJAAR

JULI-DECEMBER

1910

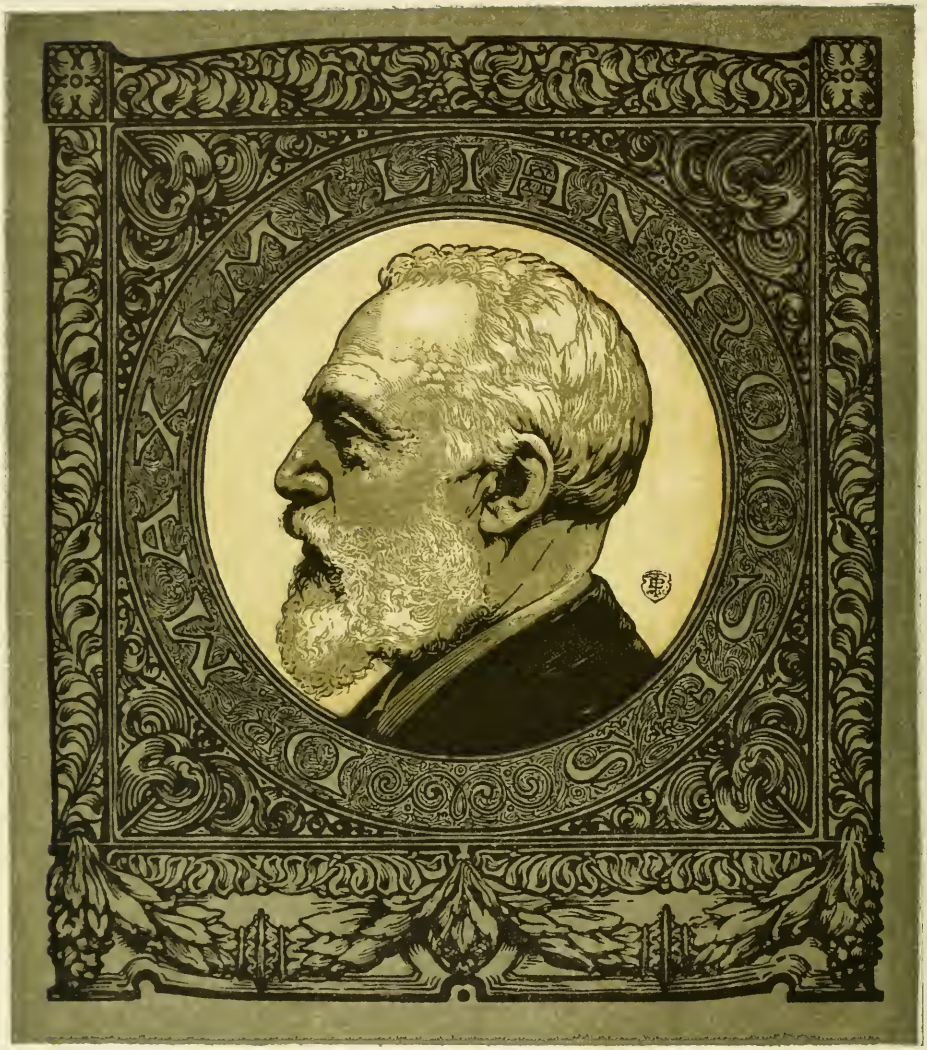
NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

AMSTERDAM : L. J. VEEN.

N
5
07
Acc. 18

LIBRARY
MAR 3 1966
TORONTO

1054328



MAX ROOSES.

Verkleining der onuitgegeven oorspronkelijke houtsnede van Prof. Ed. PELLENS.

MAX ROOSES

Op 18 Maart had op het Antwerpsch Stadhuis een eenvoudige plechtigheid plaats. Aan Max Rooses werd, door het Gemeentebestuur, in den vorm van een plaatwerk met opdracht, een huldeblijk aangeboden tot erkenning van zijne hooge verdiensten als Rubenskenner. Aanleiding hiervan was de voltooiïng van zijn groote werken : het « Codex Diplomaticus Rubenianus » en het « Rubens-Bulletijn ».

Deze plechtigheid ging, door haar geheel intiem karakter, vrijwel onopgemerkt voorbij. En zoo paste het ook voor de officieele waardeering van een man, die wars is van alle uiterlijk vertoon, en van een werk, dat toch alleen maar door de meer ontwikkelden ten volle op prijs kan worden gesteld.

Maar wij achten het ons ten plicht om er, juist op déze bladzijden, een blijvende herinnering aan te bewaren, niet enkel ter eere van den gevierde, maar ook ter eere van ons magistraat, dat hier een zeer verheugend blijk van zijn steeds levendige belangstelling voor de geschiedenis onzer schilderkunst heeft gegeven.

Deze eenvoudige plechtigheid mag dan ook een moment heeten in de ontwikkeling der kunsthistorische wetenschap. Zij is de bekroning van een meer dan dertigjarig tijdperk van buitengemeen vruchtbare werkzaamheid, van een heele beweging, waarvan Max Rooses de ziel en het middenpunt is geweest.

Deze beweging had een glorieus begin : de Rubensfeesten van 1877. Naar aanleiding van deze feesten had het Gemeentebestuur van Antwerpen een prijsvraag uitgeschreven, waaraan we twee standaardwerken over de geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool te danken hebben : dat van Max Rooses en dat van F. Jos. van den Branden. Kort nadien kreeg Rooses, op voorstel der feestcommissie, van stadswege opdracht tot het samenstellen van den beschrijvenden catalogus van Rubens' werken. Men weet op welke schitterende wijze Rooses zich van die taak gekweten heeft : de unieke verzameling gravuren en fotografieën in de benedenzalen van het Antwerpsch

Museum, en het monumentale *Œuvre de Rubens* zijn de vruchten van zijn onvermoeibare werkzaamheid.

In hetzelfde jaar 1877 werd op een kunsthistorisch congres, tijdens de Rubens-feesten gehouden, den wensch uitgedrukt, dat door het Gemeentebestuur van Antwerpen een uitgave zou bezorgd worden van alle historische bescheiden, brieven, enz. betreffende Rubens' leven en werken. Deze wensch werd verhoord, en de Stad Antwerpen benoemde tot dit doel een commissie, samengesteld uit de Heeren L. P. Gachard, de Burbure, P. Génard, Max Rooses, Ch. Ruelens en G. van Havre. Deze commissie besloot tot de uitgave van een *Codex Diplomaticus Rubenianus*, waarin, naar de oorspronkelijke opvatting, alle mogelijke oorkonden, kronieken, brieven, en zelfs oude biografieën zouden opgenomen worden, maar dat wijselijk tot de uitgave van Rubens' briefwisseling beperkt bleef, toen bleek dat deze alléén reeds omstreeks zes kwatrijnen zou beslaan. Daar het bijeenbrengen, schiften en toelichten van dit enorme materiaal echter zeer veel tijd vorderde, en de commissie intusschen toch teeken van leven wilde geven, werd er toe besloten om, naast het *Codex*, een periodiek *Rubens-Bulletijn* uit te geven, waarin het verslag over de werkzaamheden der commissie benevens oorspronkelijke bijdragen over den meester zouden verschijnen.

Van den aanvang af was de medewerking van Max Rooses in den schoot der commissie aanzienlijk; weldra werd zij overwegend.

De commissie had bijna tien jaar noodig om met de uitgave van het eerste deel van het *Codex* gereed te komen (1887); toen overleed haar secretaris, Ch. Ruelens, welke de zorg voor deze uitgave op zich had genomen, en het werk zou waarschijnlijk voor goed zijn afgebroken, hadde Rooses het niet aangevat en voortgezet. Hij bezorgde de uitgave der vijf volgende deelen, d. w. z. belastte zich met het verzamelen, herzien, vertalen en historisch toelichten van Rubens' brieven, — een reuzenwerk, waarvoor een encyclopedische kennis en een taaie volharding noodig waren.

Ook in het *Rubens-Bulletijn* was Rooses de vlijtigste medewerker, vooral in de laatste deelen, toen de oude commissie allengs was uitgestorven.

Wij vinden er opstellen van zijne hand over tallooze werken van den meester, over Rubens en Balthasar Moretus, over Rubens' huis, over de zolderstukken der Jesuïtenkerk, over verschillende documenten betreffende den meester, over vreemde reizigers bij Rubens, en vooral belangrijke *Addenda* en *Corrigenda* op het *Œuvre de Rubens*.

Van beide uitgaven, *Codex* en *Bulletijn* zijn thans, in den jare 1910, de laatste deelen verschenen.

En bij een terugblik op het volbrachte werk willen wij vóór alles uiting geven aan een gevoel van bewondering en dankbaarheid voor den man, aan

wiens kunde en werkkracht de verkregen resultaten in de allereerste plaats te danken zijn.

Wij weten heel goed, dat een jonger geslacht Rooses' critisch werk soms heeft beknibbeld of miskend; meeningverschil in zake esthetische opvatting of waardeering hebben wij zelf nooit onder stoelen of banken gestoken. Maar ieder jongere zal met ons Rooses' niet te overschatten verdiensten voor de nieuwe kunsthistorische wetenschap moeten erkennen.

Denken wij even terug aan wat de kunstgeschiedenis dertig, veertig jaar geleden ten onzent was : een saaie, duffe kamergeleerdheid, waaraan we zonder twijfel de uitgave van belangrijke documenten te danken hebben, maar die van de hoofdzaak, waar het om ging : de werken der meesters, bitter weinig af wist; — aan den anderen kant, een holle woordkramerij over kunstwerken, waaraan iedere ernstige bazis ontbrak.

Rooses is een der eersten geweest die, ten onzent, de noodzakelijkheid heeft ingezien om, bij de beoefening der kunstgeschiedenis, ernstige bronnenstudie aan grondige kennis der kunstwerken te verbinden. Als een der eersten is hij er op uitgetrokken, om de wijd en zijd verspreide meesterstukken onzer schilderschool met eigen oogen te gaan *zien*, — als een der eersten heeft hij de moderne methoden op de kunsthistorie toegepast en er meer dan wie ook toe bijgedragen om haar, van een min of meer belangwekkende liefhebberij, tot den rang eener *wetenschap* te verheffen.

Dit is en blijft voor ons Rooses' grootste eeretitel, en hierom vooral willen wij ons aansluiten bij de huldebetuiging van het Antwerpsche magistraat.

* * *

Het is ons niet mogelijk om hier een eenigszins volledig overzicht te geven van Rooses' reusachtige werkzaamheid. Wij vermeldden de *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, het *Œuvre de Rubens*, het *Codex Diplomaticus Rubenianus* en het *Rubens-Bulletijn*.

Wij zouden nog moeten spreken over *Rubens' leven en werken*, — een grootsche samenvatting van Rooses' studiën over den meester, waaraan kort geleden den vijfjaarlijkschen staatsprijs voor geschiedkundige wetenschap werd toegekend, — over de *Meesterwerken van Ant. van Dijck*, over *Jordaens' leven en werken*, over *Christophe Plantin*, over zoovele reisbeschrijvingen en critieken van allen aard, over tallooze opstellen in binnen- en buitenlandsche tijdschriften, waaronder *Onze Kunst* een der best bedeelde mocht zijn...

Doch dit is thans niet ons doel. Wij willen enkel nog wijzen op een royale daad, waarmee deze man eens te meer de dankbaarheid zijner stadgenooten — en van alle kunstvrienden — heeft verdiend : de schenking zijner uitgebreide verzameling teekeningen aan het Museum Plantijn.

Deze gift is al een paar jaren oud. Hoevelen zouden daarvoor niet de groote trom hebben geroerd en door een handige mise-en-scène het volle licht op hun vrijgevigheid hebben laten vallen... Rooses' schenking is vrijwel onopgemerkt voorbijgegaan — wat ondertusschen onze waardeering voor zijn daad alleen kan verhoogen, en het ons ten plicht maakt, er aandacht voor te vragen.

Rooses' verzameling bestaat bijna uitsluitend uit teekeningen van Antwerpsche meesters, oude zoowel als nieuwe — in het geheel omstreeks 100 stuks, waaronder verschillende belangrijke schetsenboeken. Wij vermelden, in alfabetische volgorde, de namen der vertegenwoordigde meesters : A. van den Bogaert, Hans Bol, J. F. A. von Bonn, Henri Bource, Jos. en Math. van Brée, Jan Breughel, Em. Claus, D. Col, Eug. Deblock, Ferdinand en Henri De Braekeleer, F. De Bruycker, Nic. De Keyser, Marten de Vos, Paul de Vos, Alb. de Vriendt, Louis de Winter, Abr. van Diepenbeeck, Ad. Dillens, Louis van Engelen, Frans Floris, Ch. Herreyns, J. Hoefnagels, J. Hoet, Horemans, J. Jacobs, J. Jordaens, L. van Kuyck, Paul Lauters, André Lens, Jos. van Lerius, Henri Leys, Jos. Linnig, W. Linnig vader en zoon, A. en J. Lion, Rob. Londres, Jos. van Luppen, J. Moerenhout, B. Ommeganck, Ch. Ooms, L. van Opstal, A Overlaet, W. Panneels, B. Peeters, Jos. Ratinckx, J. van Regemorter, P. P. Rubens, J. M. Ruyten, H. Schaefels, H Schaeffer, J. Schubert, C. Schut, Corn. Seghers, Cam. Venneman, H. J. Verbrugghe, A. Verhoeven-Ball, Ch. Verlat, Jules Wagner, Gust. Wappers, Const Wauters, Frans Wauters en Alex. Wust.

Een onzer medewerkers, de Heer J. de Bosschere, heeft de techniek der oude Antwerpsche teekenaars bestudeerd; juist in de verzameling van het Museum Plantijn, zooals zij thans door Rooses' schenking werd aangevuld, heeft hij daartoe de noodige elementen gevonden. Wij laten het opstel, vrucht van deze studie, hier volgen. Een ander medewerker, Prof. Ed. Pellens, stond ons toe om zijn nog onuitgegeven portret van Rooses hier, op sterk verkleinde schaal, af te beelden. Zoo weze dit nummer van *Onze Kunst*, aan de oude Antwerpsche meesters gewijd, tevens een blijk van hulde voor hem, dien wij als ons aller meester erkennen.

P. B. Jr

DE TECHNIEK DER ANTWERPSCHE TEEKENAARS

EENIGE TEEKENINGEN UIT HET MUSEUM PLANTIN-MORETUS



De stad van Metsys heeft slechts drie in 't oog springende tijdvakken van kunst gekend. Ze zijn alle belangrijk, wanneer men bedenkt dat aan de spits van 't eerste juist Metsys zelf met zijn werk stond, dat het tweede dat der opgewonden eerste nabootsers der Italiaansche kunst geweest is en dat, eindelijk, 't laatste Rubens op zijn duizelingwekkende hoogte plaatste, ver boven de zwakke nachtpitjes, die na zijn dood langzaam te Antwerpen uitknetterden.

Voor Metsys en zijn school blijft nog alles te doen. Ieder weet welk een edele *primitief* deze meester was, wiens alleenstaand werk het zoo verscheiden karakter der Antwerpsche school echter slechts onvoldoende voor ons vermag op te roepen. Er bestaan evenwel nog andere documenten, houtsneden, beeldhouw- en snijwerk, alsmede de paneelen van drie schilders die jonger waren dan Metsys. In den loop van het tweede tijdvak, ontstonden vele werken die men weinig of in het geheel niet kent. De derde periode, die van Rubens en zijn school, is aan alle kanten doorwroet, ontleed en uitgeplozen. Geen enkele andere werd wellicht ooit zoo in alle onderdeelen beschreven en ontleed.

Thans zou de conservator of archivaris, die ons een teekening zou brengen van een hand, die getrouw was gebleven aan de manier van Metsys, een gapende scheur dichten in de geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst. Want ik wil er al dadelijk aan herinneren, dat teekeningen o. a. van de beide van Eycken, van Memling, van der Weyden en van der Goes zeer zeldzaam zijn en wanneer men deze opsomming verder vervolgt, zal het nog lang duren eer men meer dan één teekening op den naam van één en denzelfden meester vindt. De teekeningen o. a. welke in de catalogen op naam

van Metsys staan, kunnen hem niet met recht worden toegeschreven. (1) Veeleer behooren ze tot de kunstenaars der eerste Italianiseerende generatie.

Deze laatste vormen deel van onze tweede categorie en zijn nog minder bekend dan de groep die haar volgde en zich bij de troonsbestijging van Rubens ontbond. Een enkele in 't oog springende persoonlijkheid stak glanzend tegen al deze schaduwen uit. Vellert, een Antwerpsch kunstenaar van het tijdvak, dat ons thans bezig houdt, vóordat de heeren Glück en Beets hem eerst heel onlangs een tamelijk aanzienlijk deel zijner werken hebben weergegeven. Evenals deze persoonlijkheid is tot heden Peter Coecke van Aelst, tot dusver toe nog maar onvoldoende geteekend. Deze leerling van Barend van Orley, deze schilder, beeldhouwer, bouwmeester en plaatsnijder, behoorde dus tot 't een weinig vage type dier kunstenaars die te Antwerpen 't eerst onder den invloed kwamen der Vlaamsche renaissance. Een uitgebreid en beroemd album met gravuren (2) toont ons zijn talent als burinist. De schoorsteen in het kabinet van den burgemeester op het Antwerpsch Stadhuis, de cariatiden en friesen in het Oudheidkundig Museum daar ter plaatse, behooren tot het beeldsnijwerk van P. Coeck. Al zijn van hem ook eenige teekeningen bekend, blijven we voorloopig nog in onwetendheid aangaande een reeks fijne toonschakeeringen in de evolutie van de kunst van 't teekenen tusschen Vellert en Floris. En toch zijn 't juist die nuances, die toevallige vondsten en kleine, schijnbaar onmerkbare overgangen die, opvolgentlijk dooreen gemengd, de groote volgehouden bewegingen vormen van de steeds aanwassende en zich methodisch regelende traditie. Elke beëindigde strijd vormt een stut, waarop een nieuwe strijd kan worden uitgestreden of waarop men een houvast voor zijn voeten heeft om het vangnet of den lasso op nieuw uit te werpen. Dan volgen er twee tientallen jaren waarvan niets overgebleven is, ze zijn als het onoverschilderde gat in een fresco, de ariadnedraad in een onderbroken ontwikkelingsgang. Hier heeft 't afwinden der geregelde ontwikkeling dus omstreeks 1550 plaats; hetgeen ons daarbij ontbreekt is het spoor der leerlingen die de meesters van de generatie van Vellert zijn geweest. Maar overigens is er in dezen toestand niets vreemds.

De kunst is hier inderdaad in een dier overgangstijdperken aangeland. Het publiek was nog niet overwonnen, het wantrouwde de Italiaansche

(1) *Onze Kunst* heeft destijds, bij het zeer belangrijke artikel van den heer Beets, de curieuse *Begrafenis* van Dirick Vellert gegeven, die lang aan Metsys toegeschreven was. Alfred Michiels vermeldt eveneens verscheiden teekeningen die verkeerdelijk aan dezen meester gegeven zijn

(2) De seer wonderlijcke, schoone, Triumphelijcke Incompst, van de hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli den vijfden, Keysers sone, in de stadt van Antwerpen, anno M.CCCCXLIX. Duer Cornelium Graphenum der selver stadt Secretaris, waerachtelijck ende levenlijck int Latyn — P. Coeck was den 14den Augustus 1502 te Aalst geboren, vrijmeester te Antwerpen in 1527, † te Brussel 6 December 1550.

importaties. En de opvolgers van Vellert en vele andere, tot heden nog onbekenden, genoten van de schoone bloemen door hun meesters in aanvankelijk rebelsche hersenen gezaaid, die er in den aanvang den draak mee hadden gestoken.

Wenden we ons dan tot Vellert, zooals ons die door zijn onlangs gevonden protagonisten wordt voorgesteld. De eerste stukken van Glück en Beets resumeeren al wat ons van den meester bekend is (1). De afbeeldingen, zoowel als de kostelijke begeleidende tekst, geven ons een volledig denkbeeld van Vellert's kunst en de ontwikkeling er van. Men zal wél doen met hem voortaan als den vertegenwoordiger van die kunstperiode te beschouwen waarin de Vlaamsche kunst de emanaties der nieuwe tendentiën inademde.

Wat ons betreft, na den lezer naar de artikelen van Glück en Beets verwezen te hebben, betreuren wij



FRANS FLORIS: Ontwerp voor een decoratieve schildering.

(1) BEETS: *Onze Kunst*, Deel X. Deze nog niet voltooide studie behelst reeds twee andere artikelen.

G. GLÜCK: 'Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. D. XXII. Afzonderlijk uitgegeven door F. Tempsky, Weenen 1901.

niettemin de afwezigheid der teekeningen van Metsys en P. Coecke en de teemle door ons hierboven vermeld en gaan over tot het onderzoek van enkele bladen van Frans Floris (1). En evenals de overige, die zullen volgen, zullen deze enkel uit 't oogpunt van teekening en stijl worden onderzocht, het onderwerp van schets, eersten aanleg en in inkt gewasschen teekeningen, zal ons slechts terloops bezig houden. We gelooven, en heel het majestueuse en schoone werk van Fromentin geeft ons aanleiding daartoe, we gelooven dat een groot deel van 't genoegen van den esthetiens daarin bestaat, om door te dringen in den geest van een kunst en een kunstperiode, door de studie van het skelet er van, zooals dat gemeenlijk onder 't kleed der kleuren ligt verborgen. Want er is hier geenszins sprake van de teekeningen, die men op de schilderstukken van bovengenoemde meesters vindt, noch van de wijze, waarop deze laatste de volmaaktheid der omtrekken hebben opgevat.

Deze omlijning, zoowel als de *optelling*, *vermenigvuldiging* en de *deeling* er van, zijn evenvele elementen van een complexe, maar absoluut exacte wetenschap. De meetkunstige wetenschappen zijn kinderspel, vergeleken bij die intuitieve geometrie, maar de basis van het werk van den teekenaar ligt in de reflexie, duizendmaal verdeeld en weer verbonden, zich samenvoegend, zich in tweeën splijtend en weer vereenigend, om ten slotte één eenheid te vormen, onoplosbaar en onverdeeld. Dit is volkomen en strikt juist, hoewel er zich oneindig meer teekenen in bewegen dan in de geschriften der volken van het verre Oosten.

In dit alles kan en behoort men zich te vermeien, doch dit is geenszins gemakkelijk. Dit was ten slotte ook de meening van Remy de Gourmont, die we alloos voor de oogen van ons geheugen zien geschreven, wanneer we de een of andere salonkritiek lezen van den een of anderen gelegenheidskritikus. Ze zal de noodzakelijkheid doen inzien van het denken aan een techniek (2) die de vormen construeert, evenals men zich ophoudt voor de verhevene of teedere arabesk der frasen die maken dat een gedicht zijn tijdvak overleeft. « Pour le peuple, tout est dans le sujet du poëme et du tableau ; pour

(1) We bedienen ons hier in deze notas over Antwerpsche teekeningen uitsluitend van de verzamelingen in het Museum Plantin-Moretus. Reeds zoozeer belangrijk, werden deze aanmerkelijk verrijkt, toen Max Rooses zijn schoone verzameling teekeningen aanbood aan t Museum, waarvan hij de heroemde conservator is. Het was juist na deze versmelting dat wij de veelvuldige cartons zijn gaan raadplegen en de portefeuilles en klappers, waarin deze schatten worden bewaard. Doch al dadelijk moesten we van 't plan afzien om hier een volledig denkbeeld van de belangrijkheid dezer talrijke teekeningen te geven. We hebben dus zonder onderscheid uit de oude collectie en in de uitgebreide verzameling van Max Rooses geput met het uitsluitend doel om deze bladzijden in dit tijdschrift te publiceeren.

(2) Men leze in verband hiermee eenige bladzijden van het uitstekend artikel van Abel Lorex : *Les fondements scientifiques de la critique d'art* *La Vie intellectuelle*, 15 Nov. 1908.



FRANS FLORIS. AFRICA. ALLEGORISCHE FIGUUR.
Ontwerp voor een decorative schildering.

« l'intellectuel », tout est dans la manière dont le sujet est traité. Le peuple s'arrête devant l'*Heureuse Famille* de Greuze (ou quelque niaiserie de cet ordre); mais celui qui aime la peinture désire que les Greuze soient retournés contre le mur, parce qu'ils gênent son œil amusé à une cruche ou à un chaudron de Chardin. Tous ceux qui se promènent dans les Musées ont pu faire de telles observations : jamais un visiteur de hasard ne prononça un mot qui trahisse une sensation d'art; ce qui chatouille ce brave homme ou cette jeune fille, c'est l'anecdote, c'est ce geste maternel ou amoureux, cette belle robe, ce beau cri de bravoure que profère dans la fumée l'homme à panache; dans les poèmes, c'est l'anecdote encore et le sentiment : la poésie qui n'est pas lyrique, qui conte des histoires, est la seule qui ait jamais été populaire en aucun pays ».

Dit is heel juist en men gelieve deze paragraaf wèl te merken, vooral in verband met zijn eigen beschouwing van het eigenlijke handenwerk van den schilder of teekenaar. Anders zou men licht in de fout kunnen vervallen van den kritikus die door dik en dun door allerlei geleerde kunsttermen heen waadt. Dergelijke kunstkenners zijn talrijk, critici als Tristan Klingsor, Alphonse Germain, Maurice Denis, Raymond Bouyer, Charles Morice, om slechts Franschen te noemen, daarentegen uiterst zeldzaam.

* * *

Jan Gossart bezoekt Italië, hij houdt er verblijf en men weet hoezeer hij er veranderd vandaan kwam. Lambert Lombard leert de schilderkunst in Gossart's werkplaats en in Italië ondergaat hij den invloed der beste meesters van dien tijd. Frans Floris is de leerling van Lombard, begeeft zich vervolgens naar Italië, waarvan hij de stad Rome verkiest. We willen enkel deze simpel geestelijke en artistieke genealogie van Floris in herinnering brengen. Hij was een pseudo-Italiaansche geest en het Vlaamsche karakter, dat nog door het weefsel zijner composities heen schemert, draagt er maar weinig toe bij om zijn knaphandige mengsels op den voorgrond te doen treden, waarvan het poncief en de theorie overheerschen niet in den geest, maar in den uitdrukkingsvorm, hetgeen altijd noodlottig is.

Evenals de overige schilders, die in hooge achting stonden in eenig tijdvak der prachtlievende XVI^e^ Antwerpsche eeuw, werden Floris en zijn talent schatplichtig gesteld wanneer, zoo vaak een vorst Antwerpens straten doorkruisen moest, ze een bizonder prachtig uiterlijk moesten vertoonen. Ter gelegenheid der blijde incomste van Keizer Karel en zijn zoon Filips II, voerde de meester ongeveer honderd uitgebreide decoratieve schilderingen uit. Later, bij een hernieuwd bezoek van Filips II, schilderde hij er andere, waaronder een onmetelijke *Victorie*, *de Zeven Provinciën* en *Apollo en de*

negen Musen. Al deze decoratieve doeken, zegt van den Branden, werden in een ongeloofelijk kort tijdsverloop uitgevoerd. We gelooven overigens niet dat ze groote kwaliteiten vertoond hebben, vooral niet indien, naar men mag aannemen, de enkele teekeningen, die in het Museum Plantijn worden bewaard, er de voorbereidende schetsen voor waren.

Het zijn ongetwijfeld eerste opzetten, bestemd voor zekere decoratieve werken van gelijke orde of wellicht behooren ze tot een geheel gelijksoortige serie, hoewel van beter allooi, die Floris had uitgevoerd voor de somptueuse woning, bijna een paleis, dat hij zich had doen bouwen [1], als een soort van voorspel op de latere glorieuse weelde van Rubens en de leerlingen zijner school. Het waren éenkleurige teekeningen, in nabootsing van koper en brons : *Diligentia*, *Usus*, *Poesis*, *Architectura*, *Labor*, *Experientia*, *Industria*.

De teekeningen in het Museum Plantin, verschijnen onder denzelfden allegorischen vorm. Alles er in is wetenschappelijkheid en symbool. Het is leeg van persoonlijkheid, het gevoel voor schoone plastiek speelt er geen rol hoegenaamd in, maar de reeds geroutineerde wijsbegeerte der humanisten stalt er zich breedelijk in uit. Niets er in toont een vindingrijke geest en geen enkele ideale figuur merkt men er in op, enkel de uit 't hoofd getrokken omlijning, de quintessentie als 't ware der figuren, zooals ze door de Italiaansche meesters geschilderd zijn. Ongelukkiglijk heeft echter Floris niets van die natuurlijke bevalligheid verstaan, die de Italianen aan hun nieuwe kunst wisten te geven. Zij toch, na eerst aan hun ver verwijderde opvoeders ontleend te hebben, zetten de kunst van hun ras voort in volkomen overeenstemming met wat er aan vooraf was gegaan en als de logische voortzetting er van. Daar, in Italië, kon men spreken van hergeboorte, hier was er slechts sprake van vreemde importatie, een importatie die door den geheel verblinden Floris dan nog slecht werd toegepast.

De Vlaming maakte zich den canon eigen, die hij te Rome overheerschend had gezien. Maar tusschen zijn handen bleef het uit den vreemde ingevoerde kil en koud. Floris kende niet en hij kon niet kennen, al de glijdende, wentelende in elkaar grijpende wielen en raderen van het mechanisme van dien canon. Voor hem bestond die enkel uit streepjes en lijntjes en diende alleen om figuren in elkaar te zetten ; al zijn werk bevestigt dit. — Nooit had Floris kunnen ontdekken, — hij was er te verblind toe, en had altijd te veel haast, — waarom vele van Rafaëls figuren een lengte van negen hoofden hebben. (Er is hier sprake van een voorbeeld tusschen honderd andere gekozen). Men had hem gezegd of wel zijn werk had hem geleerd, dat

[1] Deze vorstelijke woning vinden we afgebeeld in *Annales Antwerpienses*, Deel III, fol. 188, van Papebrochius en eveneens in het Linnig-album.

vele figuren van dezen meester dergelijke verhoudingen toonden (vooral wanneer ze hoog genoeg boven den gewonen horizon waren geplaatst) en voortaan generaliseert hij en al zijn figuren zullen diezelfde hoogte hebben : een lengte van negen hoofden.

Deze canon en de nieuwe beelden van Rome bleken voor Floris een zware vracht. Hij gevoelt zich zelf overigens zoo nederig tegenover de Italiaansche wonderen, dat hij zich in zijn eigen *tracés* nauwlijks van de, zoozeer door hem bewonderde silhouëtten durft verwijderen. *Amplitudo Publica*, een zijner teekeningen toont één figuur, die zich vrijelijk heenkeert naar den achtergrond ; dit is één op zich zelfstaande licentie, die de kunstenaar zich veroorlooft. Overal elders vreest hij om zelf iets uit te vinden, — zijn beelden zijn staande figuren, die 't een of ander attribuut, schepter of staf in de hand houden, zonder eenig persoonlijk streven naar uitdrukking of nieuw en eigen gevonden gebaar. In 't kort, hij is het type der generatie van 1540, zooals Vellert het is voor het overgangstijdvak tusschen de Gothiek en de Renaissance.

De teekeningen van Frans Floris (1), even onpersoonlijk als zijn schilderwerk, zijn met de pen op blauwachtig papier uitgevoerd, zooals dat sedert de XVI^e^ eeuw altijd gebruikt werd. De handen zijn allemaal veel te klein. Volkomen eivormig, vertoont het hoofd een masker, waarin de organen der zintuigen veel te dicht bijeenstaan. Deze ellips, eindigend in een lamelijk puntige kin, blaast zich naar den top van de kruin, op abnormale wijze op, terwijl het bovenvlak er van door een al te uitgebreid en gebombeerd voorhoofd gevuld wordt. Veel te uitgebreid en veel te breed boven de korte, scherpe neus. En volgens een zeker schema en geenszins uit 't oogpunt van charme en detail, schijnen de monden gelijk aan die van de figuren van Rafaël en Andrea del Sarto.

De profielen, inderdaad zeer haastig getrokken, behooren klaarblijkelijk tot dezelfde school. Het voorhoofd, dat over 't geheel heen hangt, verplettert het gezicht, de dunne, uitgewischte neus rust op den mond, die er letterlijk aan vastkleeft, de korte kin wijkt achteruit. De wangen van elke figuur breiden zich monsterlijk breed tusschen de neus en de afstaande ooren uit.

Hier is 't van belang om twee opmerkingen te maken, die meer uitsluitend betrekking hebben op de werkwijze van Floris als teekenaar.

Zelfs, en vooral in zijn eenvoudige schetsen, kan men het wetenschappelijke in de bewegingen opmerken die deze bekwame werkman geheel aan anderen had ontleend. Zijn handigheid springt des te meer in 't oog, aangezien we met de analyse van de innige waarde zijner werken spoedig

(1) Merken we op dat in deze teekeningen, die niet dan simpele schetsen zijn, het gemakkelijk is om al de kwaliteiten en al de gebreken van Floris op te merken.

klaar zijn. Hij heeft een systeem voor de uitvoering van elk orgaan en van elken omtrek. Het geheele toestel moet onder bijna onveranderlijke trekken worden ondergebracht. Het bovenooglid, van voren gezien, zal altijd door twee gebogen lijnen voorgesteld worden en slechts uiterst zelden zal een licht, kort trekje het onderooglid aangegeven. (Hier, in het Museum Plantin-Moretus biedt de *Europa*, er het eenige voorbeeld van aan). Wanneer het hoofd op den hals draait en het oog zich van den beschouwer afwendt, zullen twee poncieve trekken deze beweging aanduiden. Men vind die o. a. op de *Africa* en *Amplitudo*, waar ze den rimpel nabootsen, die zich aan den binnenkant van 't onderooglid, onder 't oog vormt. Merken we op dat deze plooi altijd voorkomt, overschaduwd door de oogharen en bijgevolg door de waarde van deze schaduw versterkt, zelfs dáár waar de kop van voren gezien wordt. Er is hier dus sprake van een dier practische conventies, die zoo overvloedig zijn in de kunsttraditie en de opvattingen van de kunstenaars.

De tweede opmerking aangaande de practijk der teekening zal wellicht belangrijker schijnen. Er is hier sprake van een penneomtrek, die aan het werk van den beeldhouwer Floris, den vader van Frans doet denken, wiens medewerker hij in den aanvang was. Ziehier! Wanneer we den weg beschouwen dien de omtrekken hebben te volgen, zullen we die al dadelijk onder twee hoofdgroepen kunnen onderbrengen. De eerste bestaat uit de gebogen lijnen die volgens den diagonaal zijn geplaatst, uitgaande van den bovenhoek rechts naar den benedenhoek links. Deze zijn vrij engemakkelijk getrokken, 't zij ze hol of bol zijn. (Ik noem hol de bocht waarbij de straal haar axis heeft aan de zijde tegenover de teekenende hand). De andere groep wordt gevormd door bogen in de tegenovergestelde richting van de eerste geplaatst. Ze gaan van omhoog naar omlaag en van links naar rechts. Men merkt hierbij op dat de laatste aarzelend zijn, vaak afgebroken en hernomen en altijd uit kleine, elkaar opvolgende trekjes gevormd. De hand geleidt met zooveel moeite deze trekjes, inderdaad zeer moeilijk te trekken wanneer er sprake is van 't spel teekenen van een schets, dat de sporen van 't beven van de hand van den vervaardiger er duidelijk in zijn te onderkennen. Als bij instinkt heeft Floris overigens voor gewoonte om zijn zittende figuren, zoo niet vlak naar voren, altijd naar links te draaien, daardoor strekken de beenen zich uit naar den linker benedenhoek, de gekromde lijnen komen op hun voordeeligst uit en zijn gemakkelijk uit te voeren. We moeten dus, aangezien al de figuren op deze wijze zijn geplaatst, het bewijs voor de stelling die ik opwerp enkel in bovengenoemde houding zoeken. Vergelijk bijv. de gebogen armen van de *Fortuna*, *Amplitudo* met hun sterk bewogen lijn met de *Florendis*, *Europa* en *Africa* met de andere, diagonaal geplaatste armen van de beide voorstellingen



MAARTEN DE VOS DE MARTELIE VAN ST. ANDRIES.

der *Politia*, *America* en de twee van *Africa*, vooral die welke een gebladerden tak draagt.

Het is zeker enkel aan de traditie dat Frans Floris zijn roem te danken had, die zoo weinig in verhouding tot zijn juiste waarde stond. Omdat hij een rijke meneer was, veel voornamer dan zijn, uit een sociaal oogpunt veel zwakker kunstbroeders, moest hij des te glanzender voor de verbeelding der bevolking stralen. Want hoe zou anders de obscuriteit, waarin de dappere leerlingen van Floris bleven, zijn te verklaren? Hendrik van Kleef, Frans Pourbus, Maarten de Vos, verheffen zich minstens tot het kunstpeil van hunnen meester. Van Kleef en Pourbus, het is waar, waren sinds lang in den vreemde geëerd, vooral de tweede, de zoon van den grooten kunstenaar Pieter Pourbus. Wat de Vos, of beter, de de Vossen betreft, want verscheiden schilders, tot deze familie behoorend, verkeerden in hetzelfde geval, deze stond oneindig hoog boven Floris en Cornelis, een der de Vossen, behoort tot de beste portrettisten der Vlaamsche school. Men herinnere zich slechts de ernstige schoonheid van de portretten in het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen en de met zooveel stijl weergegeven *Begijtigers* in het Kon. Museum in de zelfde stad, de groep in het Museum te Brussel en het Vrouwenportret in de Louvre dat van zijn hand schijnt te zijn. — De overige de Vossen bezitten alle hun eigenaardige kwaliteiten.

We willen hier echter enkel spreken van Maarten de Vos, van wien het Museum Plantin enkele schoone bladen bewaart. Eén enkele zijner teekeningen, die, welke we hier reproduceeren, zou voldoende zijn om hem te doen tellen tot de meest precieuse schilders der Vlaamsche school. We verduidelijken onze meening door te zeggen dat noch Rubens, noch Jordaens, noch van Dyck, ooit een compositie hebben ineen gezet, die zóo berekend was in haar toonschakeeringen, waarvan de verschillende deelen zóo zorgvuldig tegen elkaar waren opgewogen, als in zijn vol geschilderde gedeelten en vlakken van de Martelie van St. Andries. De opzet en de grondige kennis, zooals zich die in deze merveilleuse teekening openbaren, heel licht van behandeling, als gedreven en met al de bevalligheid van een Venetiaansch ivoor, zijn nooit door voorzegde groote meesters, noch door eenig ander overtroffen.

Het werk is heel frisch gebleven en heeft de kleur van oud, aangeroost albast, de bruine waarden zijner contoeren zijn geenszins verzwakt, de inkt is uit een scheikundig oogpunt onaangetast. De los getrokken omtrekken, bestaan niet uit kleine, op zich zelf staande boogjes, zooals die door Rubens' leerlingen werden uitgevoerd, maar, meer als op de doeken van Otto Venius, volgen zij de vormen, en onderwerpen zich geheel aan de omtrekken. Het is

een saamgestelde contoer, vaak even mager en bloedeloos als bij Mantegna. Evenwel is hier Mantegna door den vurigen geest van Tintoretto heengegaan. De gestalten zijn minder nerveus en een tikje aangedikt. Het springt dadelijk in 't oog dat de visie niet schooner is, maar wijzer, met meer verworven wetenschap. De schoone figuur van den krijger, die men op 't voorplan van de *Marteldood* opmerkt, vertoont een zeer bevallige silhouet, maar zou inderdaad veeleer tot Robusti gerekend moeten worden; en we mogen zelfs zeggen tot Titiaan, dan tot de bloedelooze Mantegna. En hoever is ze andererzijds, evenals de overige figuren op de teekening, verwijderd van de figuren van Frans Floris, die alle gelijkelijk zijn opgehoogd en aangedikt overal met even grove en zware spierbundels. En al springt dit niet in 't oog op 't eerste gezicht, merken we na aandachtig onderzoek spoedig 't belangrijke van het tijdsverloop op dat de leerling van den meester, dat de Vos van Floris scheidt. De mannelijke figuren van Floris bewegen zich en zijn gespierd, zoo maar uit een open rede, die van Maarten de Vos zijn harmonies geproportioneerd en stellen hun schoone, sluimerende krachten, slechts daar waar 't pas geelt ten toon. Eindelijk schijnt Floris nog dichter bij 't neo-grieksch poncil te staan, nog verblind te zijn door het schitterende nieuwe dogma; de Vos daarentegen verlaat de enge, gebaande wegen van zijn eersten meester en maakt zich de kracht en het *élan* van de kunstenaars, die den Sanzio volgden, eigen.

In zijn schilderijen, als op zijn *Marteldood*, de teekeningen voor een *Missaal* en die voor een *Getijboek der H. Maagd*, bewondert men vooral deze vrijheid van schepping en vinding. De gebaren bestaan niet meer uit die gewone en al te bekende mimiek, zooals die op de stukken van Frans Floris, en ze zijn evenmin theatraal, zooals die van de schilders der decadentie, welke op Rubens volgde. Ze onthullen de kracht van geweldige verschijningen een zekere kracht, schroomvallig soms en latent doch waarop altijd valt te rekenen. Zijn gestalten zijn die van helden. En men zal dit des te beter verstaan als ik zeg dat zijn figuren vast en krachtig zijn opgebouwd en hun eigen individueel leven leven; 't zijn inderdaad helden, die van Rubens daarentegen *schijnen* enkel heldhaftig, omdat de held Rubens zelf heldhaftiger is dan een van de schitterendste, die hij ooit uit zijn fabelachtige penseelen wist te halen. Hij blijft altijd, wanneer we ons voor een dicht opeen en volgepropt doek van Rubens staan te verbazen, diezelfde wonderbaarlijke, levendige, bevallige en beminnelijke man, die zich hoog boven zijn eigen werk wist te verheffen. Zoo iets heeft inderdaad Taine moeten behagen van wien nog onlangs Georges Buisseret heeft gezegd dat een kunstwerk voor hem niet anders was (1) « que des outils utiles à ses constructions philosophiques ».

(1) *Le déterminisme esthétique de Taine*, Antwerpen 1910.

Maar men zou met evenveel recht van de Vos een zekere robuste bevalligheid kunnen vergen. Bezien we bijv. de bovenste groepjes, die aan weerszij van 't kruis geschilderd zijn, waaraan de gevierendeelde *St. Andries* is opgehangen. Bij beiden is het een waar akkoord van tegen elkaar opgewogen en opwegende gebaren, heen en weer bewogen als de slingeringen van een pendulum. Bezien we ook de figuur, die achter in de fonds van het tooneel van den Marteldood de trap afdaalt. Er is hier evenveel kracht en stoutheid van behandeling als in de groep op de trap op de *Voorstelling van de Maagd* van Tintoretto.

Evenwel bespeuren we nog andere invloeden dan die van laatst genoemden meester op de kunst van de Vos. We gevoelen al dadelijk dat het wel en kalm overwogene bij de schikking der groepen hem van Titiaan gekomen zijn. Bij de Vos vonden we overigens een eigenaardige vermenging van de goede eigenschappen van Robusti en van dien anderen Venetiaan. De vrouw, naast den zooeven vermelden krijgsman, herinnert aan die krachtige vrouwengestalten, bloeiend van een deugdzaam, ingetogen leven, zooals Tintoretto die geschilderd heeft, de rustiger aandoende stukken, als zijn *St. Lucas, het portret schilderend der H. Maagd*, doen aan Titiaan denken. Overal voegen die elementen, uit verschillende bronnen, zich bijeen en blijven onderling verbonden. De vrijmoedigheid bij 't neerzetten zijner sujetten is ongetwijfeld een kwaliteit, die hij van Tintoretto erfde en ook die vaste wijze, waarop hij de aandacht weet heen te trekken naar 't kruis op de *Martelie*. Het helle groen, het rose en lila, het geel en oranje op deze stukken springen alle uit dezelfde bron. Toch zijn die kleuren op hun tocht naar 't Noorden, wat bitterder en dorrer geworden.

De Vos was vlijtig en rijk van verbeelding, wat men ook van zijn *St. Lucas* moge hebben gezegd, bij het onderling vergelijken der schilders van de XVI^e^ eeuw zou op hem toepasselijk kunnen zijn wat Taine van een zijner leermeesters gezegd heeft : « Comparé à lui (Tintoretto) tous les maitres se copient » en Adrien Mithouard, die schooner bladzijden over Tintoretto heeft geschreven voegt er bij : « Il regarde toujours plus haut avec emportement, comme le Saint Jean de son Calvaire. »

Men zal mij zeker veroorloven om hier mede een woord te zeggen over de teekeningen van den beroemden leerling van van Noort en Otto Venius, die zwakker, matter in de hunne waren, men zal mij zeker veroorloven om iets over Rubens te zeggen, zonder eenig ander inleidend woord. Zijn gewone manier gaan we zelfs voorbij, om enkel twee zijner eigenaardigste teekeningen in 't Museum Plantin meer in 't bizonder te beschouwen (1).

(1) Zooals men weet bezit dit Museum verscheiden stukken van P. P. Rubens

In het *Portret*, dat we hier reproduceeren, vinden we dat gemakkelijke en breed opgevatte impressionisme, dat zijn uitdrukking vindt in habiel onderling onderkruiste harseeringen. Baard en haren schijnen van dezelfde behandeling. Het zwarte krijt, korrelig op het geribde papier, geeft met behulp van enkele trekken het vage gewarrel van den baard weer. In het licht gehouden deel van het gezicht, zijn de krom loopende harseeringen, die de richting der vormen volgen, heel licht en bijna onmerkbaar neergezet. Maar als 't hierdoor verkregen grijs te zwak is, legt de teekenaar er enkele streken in een andere richting overheen, dit soort van hek of netwerk wordt dan dichter op de plekken waar 't langs de echte halftonen heengaat. Die halftonen zijn geen valsche schaduwen, waar het schijnsel nog zonder reflexie of gedragen licht direkt invalt, maar enkel een schuins aangebrachte harseering. De breede vorens of de volkomen vlakke holten, die overal op gelijken afstand van 't oog zijn geplaatst, ontvangen enkele harseeringen, nu niet meer gekromd, maar parellel en recht, als met een héel klein harkje getrokken. De uitwerking er van is eigenaardig, maar heel juist.

De bepaald donker gehouden gedeelten, toonen grove, zwarte krijttrekken, de zwaardere plooien in het gezicht zijn door een nervense, min of meer aangedikte haal weergeven. (Bij den wortel van den neus, bij den vleugel, in de hoeken van de oogen enz.) Het oor wordt in de schaduw teruggedrongen door het aanbrengen van enkele rechte, systematisch aangebrachte harseeringen.

Die machtige kop is getrokken met een uiterst lenige en lichte hand en die geteekende trekken vloeien samen, als onder den invloed van een soort van geheimzinnige broederschap. Men beschouwe vooral die deelen van 't werk, die in rood krijt uitgevoerd zijn. Hier is voortreffelijk weergegeven de rose schijn van 't zachte vleesch, waar het doorzichtig door het licht wordt beschenen. Die veerkrachtigheid, dat soepele, verkregen bij middel van rood en rose over de vleezige gedeelten heengelegd, is een der meest karakteristieke eigenaardigheden van Rubens, en een procédé dat door al zijn leerlingen van hem afgekeken is. Rubens heeft overigens de Antwerpsche school met veel andere technische procédés verrijkt.

Zoo zijn we dan ten slotte bij Rubens aangeland na de mijlpalen te hebben geslagen in 't tijdvak dat zóo wel door ze wordt afgebakend, bestaande uit Vellert, Coeck, Floris, de Vos en van Noort. De gebogen lijn blijft tot aan dat moment regelmatig getrokken en haar fluctuaties hebben niets abnormaals. Maar plotseling verhelt ze zich en komt er iets anders in dan geassimileerde tradities en de resultaten van een Italiaansche studiereis. Het *Portret* van Rubens, vertoont inderdaad geen enkel zichtbaar aanhechtsel meer, waardoor hij met de teekeningen van de hem voorafgaande meesters verbonden is.

Er bestaan teekeningen die subtieler en manieren die meer hoogelijk



P. P. RUBENS: MANSKOP.

artistiek in de uitvoering zijn; het is ook mogelijk om op scherper wijze te zien, maar het losse, vrije en onbegrijpelijk coelante genre, eenmaal aangenomen en aanvaard, kan men bestatigen dat geen enkele uitvoeringswijze heenvoert naar een zoo volmaakte uitvoering en die tevens in haar soort zóo onberispelijk is. Zelfs Rafaëls teekening stel ik niet boven en die van Leonardo da Vinci verre beneden hem, overigens is hun aller doel onafzienbaar van elkaar verschillend. Men moet Rubens' handigheid, tot in zijn kleinste teekeningen leeren gevoelen, om in te zien met hoeveel recht men hem den naam van toovenaar geven mag!

En inderdaad, tusschen verscheiden andere teekeningen, die het Museum Plantijn van hem bewaart, vind men er verscheidene van een volbloedige sappigheid, waarvan het verwonderlijk volmaakte in de uitvoering inderdaad aan het tooverachtige grenst. Die kleine teekening o. a. van de *Vrouw met Kinderen*, is als een geheel voltooid schilderijtje. En toch vinden we er niet anders dan grijs en rose op, kleuren, die er maar zoo nonchalant op neergeworpen schijnen te zijn.

Die sanguiniteit schijnt op enkele plekken als op 't blad te zijn geblazen, maar toch denkt men nooit aan een pastel. En indien 't denkbeeld al bij ons opkomt aan iets materieels, denkt men als aan een echte fijne regen of nevel, die opgewerkt wordt door 't papier, zooals de kleur zich vormt op de wiek van een vlinder. Het is bijv. verrassend om de rooskleur te zien van een kuiltje in het vleesch, stevig op het weefsel van het papier vastgehecht, zonder dat er eenig spoor is van wrijving en de omringende, opengelaten ruimte, ongerept en volkomen zuiver blijft. De dijen van 't kind en zijn beentjes zijn mede op héél eenvoudige, maar onnavolgbare wijze weergegeven en die, onontleedbaar als ze is, ons geheel van de wijs brengt, wanneer we naar 't geheimzinnig verband zoeken dat al die verschillende deelen van dat mollige, zijige, gladde en donszachte kinderlijf verbindt!

Er zijn ook enkele holten, dieper ingegroefd dan een simpel kuiltje; deze worden gerenforceerd met behulp van een weinig grijs of vaak wanneer 't licht er in speelt, van een inniger rooskleur. Het glijdt over de bolle, mollige vormen heen, het verlicht ze en wordt terug gekaatst door het klaardere rood; het treedt meer naar voren en het rood verdiept zich; het treedt nog meer naar voren en opvolgelijk raakt het de verschillende deelen, terwijl het grijs er door schijnt te worden versterkt. Maar vervolgens schijnt 't licht door de teedere vleeschdeelen heen te dringen en ze verlevendigen zich tot een rooskleuriger rood, op het papier bootst de meester dan die toon na, die het grijs moet vervangen en die klaarder wordt om den weerschijn na te bootsen die de omringende voorwerpen doen vallen op 't kleine lijf. Eindelijk, op dat grijs en op die laatste zone van lichter rooskleur, ageert het licht niet

onmiddellijk, doch het schijnt heen door het vleesch en die deelen die door de onmiddellijke inwerking er van zijn verborgen.

Het krullenkopje van het kind wordt weergegeven door een dertigtal kromlijnige krijthalen, het effekt is heel volkomen en schijnt met blond getint, hoewel 't papier absoluut maagdelijk van alle kleur is. Onze afbeelding vermag overigens een denkbeeld van dit prachtige werk te geven.

Meer gemarmerd, doch steviger, het vleesch minder doorschijnend aangedonst, zijn de buste en het hoofd daar van de vronw om een nog vollediger begrip van Rubens opperst kunnen te geven. Dit onderdeel van de teekening, bewonderenswaardig van modelé, bewijst, aangezien hier een ander, en nog eens te meer het juiste effekt is verkregen, dat Rubens ten volle heeft bereikt wat hij ons in deze teekening van het heerlijke kind verlangde te toonen. Het toeval heeft hem hierbij geenszins geholpen! Het is wel inderdaad dat onvergelijkelijk lijne en soepele vleesch, dat hij voor heeft willen stellen, even als 't wel inderdaad 't aspect was van die melkzachte en blanke huid over het vastere vleesch, die hij hier heeft willen geven. En het is nog eens die blauwachtige schaduw, die men onder den boezem of de kin van zijn geschilderde figuren ziet, die hij heeft trachten na te bootsen door het neerleggen van eenige grijze, niet blauwe harseeringen onder de kin van de vronw. En het is eindelijk het zilverig wit satijn dat haar kleed ons toont, zonder dat men er eenig spoor van kleur op weervindt.

Er zijn bovendien nog in het Museum Plantin verscheiden schoone teekeningen van Rubens, die we echter onmogelijk kunnen vermelden, omdat naar men weet ons doel enkel was om snel, met eenige groote lijnen, een type te geven van een der beste perioden van de Antwerpsche teekenschool, waarop we ons enkel op 't standpunt van het omtrekken der contoeren en het neerleggen der schaduwen hebben geplaatst.

't Is ons elders gezegd op welke meesterlijke wijze Jordaens zich meester maakte van al de vrijmoedigheid en van al de vurige kracht van Rubens en we mogen zeker eerlang een werk in zijn geheel verwachten over de teekeningen van Jordaens, dat we met de grootste belangstelling te gemoet zien. Men zal er uit leeren wat Jordaens bezat, men zal er uit kunnen vernemen dat hij slechts weinig nieuwe procédés schiep, terwijl we hem evenwel enkele oorspronkelijke motieven aangaande de paganistische iconografie zijn verplicht.

Rubens meest schitterende leerling echter zou verfijnen, wijzigen en verzachten de gratische voorschriften, welke zijn meester hem liet. Van Dijck schijnt inderdaad oneindig veel beschroomder en aarzelender dan Rubens. Doch indien, bij een eerste beschouwing, zijn vormen schraler schijnen, merkt men weldra op dat ze vaster zijn en eerlijker bestudeerd. Het Plantijn



P. P. RUBENS. STUDIE VOOR EEN GROEP VAN DE VERZOENING VAN ESAU EN JACOB.

Museum bezit van hem slechts een vluchtige penneschets, die hem nog maar enkel is toegeschreven. Abraham van Diepenbeek is daarentegen beter vertegenwoordigd, vooral door twee werken van zeer groote beteekenis.



ANTOON VAN DIJCK De Overspelige Vrouw.

Het eerste, een *Hemelvaart van de H. Maagd*, roept op volkomen wijze dezen eenigszins slappen, lauwen meester van een zeer ordelievenden en plichtmatigen geest voor ons op, die echter overigens zeer bekwaam was; zijn voorzichtige gematigdheid treedt nog veel meer op den voorgrond dan die van Van Dijck. Na Rubens ontstaat er dan de dalende helling, die des te dieper voert, naarmate de afstand zich tusschen hem en haar verbreedt. De toorts, door Rubens zoo triomfantelijk omhoog geheven, viel uit zijn door den dood verstijfde handen, en naarmate ze dichter naar ons neer rolde, doofden één voor één haar vlammen uit. En deze afkoeling, deze verdooving, verraadt zich in het minste trekje dier rampzalige meesters, kleine dwaalsterretjes, afgestooten door den lang gestaarten komeet. Niettegenstaande de kracht, de voorzichtigheid en de wetenschap, die ze in hun schetsen ontplooiden, verbleeken ze allen voor den toover van Rubens' werk, waarin, tot in de kleinste trekjes, men de zegevierende gemakkelijkheid voelt, die speelt en zich zelfs niet bewust is, van wat ze spelende overwint.

Het pennewerk van deze *Hemelvaart*, verdwijnt onder een lavis vol repentirs. Enkele, al te vermoeide deelen der teekening, werden op nieuw door een blanke gouache om een overschildering mogelijk te maken, bedekt en

ten slotte schijnt ze met groote moeizaamheid voltooid. Uit 't gezichtspunt van compositie vertoont ze een ongelukkige fout, die onmiddellijk in 't oog valt: een bol op een borstwering, net in 't midden van de voorstelling. De



CORNELIS SCHUT: Dronken Silenus, Saters en Bacchanten.

Maagd op een wolk is precies het prototype van die welke Pompe later zou beeldhouwen en waarvan enkele nog in onze musea of aan de hoeken van zekere Antwerpsche huizen zijn te zien. Ik noem hier die van Pompe, omdat die van Quellinus, Verbruggen en Kerrickx, oneindig veel teerder en bevalliger zijn.

't Is nog eens te meer de van Diepenbeek dien we kennen, die de schets heeft geteekend voor de *Verheerlijking van de Maagd*. Dit ontwerp voor een glasraam, 't komt ons ten minste voor dat 't een ontwerp voor een glasraam is, is in de ruit geplaatst en met gewasschen inkt geschaduwd. We vinden er al de habiele procédés van Rubens in toegepast. Twee der figuren toonen nog de zichtbare krijttrekken, de hulplijnen voor neus en oogen in 't gezicht. De rechts knielende monnik zou alleen voldoende zijn om de teekening aan van Diepenbeek te doen toeschrijven.

Met Cornelis Schut, een andere leerling van Rubens, dalen we nogmaals een trede af. Zijn *Silenus* herinnert op in 't oog vallende wijze aan Jordaens. De figuren zijn gedrongen, veel te gedrongen, doch men moet bekennen dat het Faunachtig karakter wél is bewaard, niettegenstaande het verwijfde en verweekelijkte der omtrekken, beenderloos en schijnbaar zonder spieren.



ABRAHAM VAN DIEPENBEEK :
DE H. MAAGD EN VERSCHILLENDE HEILIGEN.

Beenen, armen en zelfs de romp zijn cylindrisch en doen denken aan zakken vol zemelen of meel. De contoer bijgevolg ontwikkelt er zich nimmer, noch



JAN BREUGHEL I: Landschap.

spiritueel, noch gedragen. De eene kromme lijn is precies gelijk aan de andere kromme lijn, ze zijn alle van hetzelfde geslacht, alleen in lengte verschillend en ze loopen geregeld dubbel. Noch de algemeene ordonnantie, noch de filosofische conceptie, vermogen dit saterachtig tooneel te redden, waar in 't midden een geweldig zware Silenus, als een stervende kikvorsch op rondgedragen wordt.

Eer ik deze nota's sluit, wil ik nog de aandacht vragen voor een paar mooie landschappen, die mede in het Museum Plantijn worden bewaard. Ik kies er vijf van uit, alle met de pen getrokken en met blauw opgehoogd. Paul Bril : zeer schilderachtig landschap, verschillend van zijn zichten in de Kempen, door een soort van romantisme in de vinding der rotsen, de braggen en 't vlondertje, den waterval en de vijvers. Men vindt er de groote coniferen van 't zuidelijk Zwitserland, terwijl de rotsen aan 't Italiaansche Alpenland herinneren. Naar 't voorplan heen, sterk op de pen gesteund, verdunnen zich de trekjes tot slechts zeer dunne aanduidingen in de richting van den achtergrond.

Jan Breughel : een *Pachthoeve*, zooals we die vinden weergegeven bij Le Roy, omringd van water en boomen. — Een herberg met een houten, naar de eerste verdieping voerende wenteltrap, een bronwersslee en een

molen. Dit teekeningetje weegt op tegen den beroemdsten Teniers, die alles wél beschouwd, maar een schilder van den tweeden rang was. — Een andere teekening stelt een rivier met schuiten voor en het is eigenaardig om op te merken, hoe Brenghel de contoeren met groote onverschilligheid ten opzichte van wat ze bepalen wist te trekken. Met voorbehoud van enkele conventioneele dingen als boomen, figuren, water, gaat de lijn om elke ophooging en intakking heen, zonder dat de teekenaar zich veel om de natuur van 't opgehoogde of ingetakte object bekrennt! Heden ten dage daarentegen voelt de hand het duidelijk omschreven of gemultipliceerde of oneindig verscheiden karakter van de materie en den vorm dien ze beschrijft.

Een laatste landschap, gelijkelijk toegeschreven aan Brenghel, is zóo delikaat en van zulk een eerbiedig, beschroomde bewerking, dat het ons aan Patinier of aan Cornelis Metsys doet denken. De geduldige en lielkozende, niterst wél voltooide uitvoering, behoort tot het midden der 16e eeuw. Het karakter van den bodem, lang, breed uitgestrekt en héel vlak, waar de recht overeind staande lijnen der boomen en huizen tegenover elkaar staan, schijnen niet van Brenghel te zijn. Men lette vooral op de teekening der boomen, hun bladeren en niterst verzorgde stammen, tot ver zelfs naar 't achterplan.

Deze teekening, verrukkelijk heenblauwend naar de verten, stelt een dier breede, niet bestrate wegen voor, zooals we ze nog in de buurten van steden als Lier, Mechelen en Turnhout aantreffen, steden met heél weinig voorstad, die ophoudt bij de grens van het gouden zand, van de nevelen en de purperen heiden der Kempen.

J. DE BOSSCHERE.



JAN BREUGHEL I: STADSGEZICHT.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT AMSTERDAM

MODERNE FRANSCHEN IN DE LARENSCHE KUNSTHANDEL

Het moet wel zijn zware moeilijkheden meebrengen om in een landje zoo onbeduidend aan kooplust voor buitenlandsche kunst als Nederland een collectie eersterangs Franschen bijeen te brengen, als we tenminste tijdelijk aannemen dat de eersterangs schilders ook de meest gezienen in eigen land en dus in eigen kunsthandel zijn). Zoo zal het komen dat de Larensche Kunsthandel wel met namen als Raffaëlli, Cottet, Maufra en d'Espagnat weet te verschijnen, terwijl alle groote meesters, van Manet en Lautrec tot Cézanne en Mattisse ontbreken Ware deze tentoonstelling waarde bepalend, groot ongelijk zou 'k hebben in mijn vele aandringen op een Fransche verfrisschingskuur der versuffende Hollanders. Waardemetend is zij niet. Er gebeuren in het immer sprankelende Parijs immer wonderbaarlijke dingen, er wordt nog altijd grootsch gepoogd en groot gedaan en het is er nog altijd wat fijner en natuurlijk beschaafder en begripsvoller, spiritueeler dan waar ook, in kunstcentra... maar van het intellectueele bewegen der Fransche geesten, van het naar vasten gang, willen voortschrijden der jongeren in Parijs, neen, daarvan geven deze tweede rangs arrivé's geen beeld Zij zijn te veel van de Salon français en van de Beaux-Arts, te veel van de publiek behagenden, om onder de zoekers en voorloopers gerekend te kunnen worden Zij zijn de strijders niet meer en zij brengen dus hier geen nieuwe leer meer onder onze jongsten — ergo — wat is dan hun — algemeen — belang?

Raffaëlli, de beroemde, was — zeker — wel altijd een waardeerbaar gevoelige, een fijn impressionistisch aanvoeler van Fransch leven en Parijsch leed — maar hier wordt het toch nogmaals wel duidelijk dat hij als schilder was een vluchtig illustrator en als illustrator of elser een vluchtig schilder. Een te groote naam.

Zoo ook Cottet. Wat Monet van Meissonnier's Curassiers zei, ware van Charles Cottet te zeggen : Tout est fer, hors les fers Het is alles hout, koud, droog, stug, en toch drukt het niet uit. Het is een verdorring en een verstijving, het is geen mogelijke uitgroeing van het tijdsgetrouwe Impressionisme. Het is te onvruchtbaar om op verder te bouwen.

En zoo is Maufra een vergroving, een ontkleurde banaliseering der Impressionisten en Georges d'Espagnat een weeke, gewrongen, verbleekte modern doenerij, een dapper volgehouden vergissing van Durand-Ruel, deze eens blijkbaar veelbelovende, nu verloren schilder

Als een allerlijnste klaplooper heeft Gustave Loiseau mij toch wat opgefrischt N° 17 is een Pissarro, n° 18 een Claude Monet, n° 19 een Renoir en n° 20 een Sisley. Het is brutaal en onzelfstandig, zwak en handig om zoo van allen wat te nemen — maar om één reden valt het te appreciëeren : hij doet het zoo goed. Vooral n° 20 *Landschap te Le Vandreuil* is een tintelend, lichtend,

trillend feest van kleine toetsjes pure kleur. Het luchtige, het zwevende van Frankrijk, hoe een lucht luchtig is o die luchten van grijze stopverf in Holland) en boomen heelemaal niet zwaar zijn, maar vluchtig, zoo maar met pure carmijnen overspreukeld in de schaduwen — hoe een huis te trillen staat en heelemaal niet zoo degelijk en massief lomp is, hoe een weg te rillen kan liggen in de dansende damp van d'atmosfeer, dat voelt hij toch en weet hij goed te geven — al heeft dan ook Sisley hetzelfde op dezelfde wijze — fijner gedaan. Maar zoo fijn als de zijne zijn de forschere berijpte velden van Claude Monet niet, hoewel Renoir heviger een rietklomp in een rivierbocht aanzag, zooals altijd zeer talentrijke navolgers toch nog verzwakte imitatoren hunner meesters zijn.

Zandvoort,
9 Juni 1910.

CONRAD KIKKERT

UIT BRUSSEL

DE LIBRE ESTHÉTIQUE & DE EVOLUTIE VAN HET MODERNE LANDSCHAP ◄► De heer Octave Maus, de ijverige bestuurder van de Libre Esthétique, had zijn jaarlijksche tentoonstelling gewijd aan de ontwikkelingsgeschiedenis van het landschap, sedert Fourmois in België en in Frankrijk sinds Corot. Het eerste tijdvak van het modernisme in het landschap werd, voor zoover het Frankrijk betrof, vertegenwoordigd door verscheiden goede Corots, één uitstekende Daubigny, een paar prachtige stukken van Diaz en één heel diehterlijke Dupré en de Belgen hielden de vergelijking met hun doorluchte Fransche tijdgenooten kranig uit! Het waren Toussaint, Baron en vooral Hippolyte Boulenger, waarvan we vooral het heerlijke *Vallei van Josafat* met voldoening hebben weergezien.

De huidige instandhouders der wél gegronde Vlaamsche tradities waren, in het overigens zeer belangrijk en zeer leerzaam geheel dezer schitterende tentoonstelling, wel een weinig opgeolferd aan de overigen Heymans, Isidoor Verheyden en Baertsoen waren op zijn best door één of enkele doeken vertegenwoordigd. En evenwel zijn deze drie de onbetwiste meesters onzer landschapkunst. Het is echter waar dat noch Courtens, noch Gilsoul hier aanwezig waren! Dit zijn nog een paar namen die ons zoo terloops te binnen schoten. Daarentegen hebben we een *Landelijk Kerkhof* en *Stille Avond* van Laermans en een paar mooie dingen van Claus en van Rijsselberghe kunnen bewonderen, die alle aan de Fransche impressionisten zijn verwant, maar die toch hun eigen persoonlijkheid bewaard hebben en niet in overdrijving zijn gevallen van het procédé.

Onder de Franschen vonden we vijf flinke panecelen van Gustave Courbet, de *Kalkoenen* van Claude Monet, en enkele doeken van Pissaro, Renoir, Seurat, Signac en anderen, van later datum en minder bekend.

Het salon werd gecompleteerd door een zeer opmerkelijke afdeeling Japansche kunst, die ons in staat stelde om te constateeren wat onze Westersche modernisten aan de Niponsche kunstenaars zijn verplicht.

De beeldhouwkunst was vertegenwoordigd door werk van wijlen Alexander Charpentier, twee figuren van Rodin en busten van De Villez en Paul Du Bois.

IN DE SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS, zijn we in de gelegenheid geweest om de Belgische Portretkunst in de XIX^e^ eeuw te bestudeeren. Over 't algemeen is het portret, als de figuur, een genre dat bij ons maar al te vaak wordt verwaarloosd. Op zijn best genomen levert 't menschelijk model nu en dan een mooi brok schilderwerk aan onze kunstenaars en men zal zeggen dat daar het essentieele in ligt! Evenwel, zoodra er sprake van portretkunst is, hebben keus en kwaliteit van 't model, anders gezegd de zielkundige ontleding er van, mede hun groote belangrijkheid. Bij gebrek aan schoonheid van 't gelaat en regelmaat der trekken mag men een intelligente expressie verlangen, de weerkaatsing van moreele kwaliteiten, als de spiegel van een interessanten, zoo niet superieuren geest en, zooals

ik reeds vele, vele malen heb gezegd, onder voorwendsel van naar karakterkoppen te zoeken, zijn onze schilders er maar al te zeer toe geneigd om grimassen en wanstalligheden te vinden. En dit reeds sedert vele eeuwen lang! Ieder kent de afgrijselijke serie boerentronies van den ouden Breughel! Gelukkig dat we, tegenover deze *galerie de Magots* ten minste de iconografie van Van Dyck hebben te stellen! — Doch Van Dyck, als Rubens, waren uitzonderingen onder onze kunstenaars, waarvan het meerendeel ongevoelig voor schoonheid en adel der trekken is en met evenveel en zelfs meer genoegen een verbeestelijkten boer schildert, of een opgepoetsten kruidenier,dan een mooi, jong meisje, een bevalligen efeeb, een dichter, een groot legeraanvoerder, een geniaal staatsman of ook maar een boer, een werkman, een man uit 't volk, maar die dan gekozen onder de meest decoratieve. En indien het meerendeel der tentoongestelde portretten zich over 't algemeen aanbeval door een mooie techniek en een krachtige factuur, waren er toch maar weinige instaat om ons blijvend te boeien en ons bij gebrek aan sympatie ten minste belangstelling in te boezemen! De levendige en indrukmakende portretten van Lieven De Winne, vooral dat van den eersten president Leclercq en Mevr. Rodin Jacquemyns, zonderen we echter hiervan uit.

De Winne steekt boven alle Belgische portretschilders uit. — Die hem het dichtst nabij komen zijn Navez, Leys, Gallet en in enkele stukken Cluysenaar, Agneessens en Verheyden. Van dezen laatste heb ik vooral met genoegen een mooi portret van zijn vriend den schilder Binjé weergezien.

Sedert dezen meester is het peil echter aanmerkelijk gedaald en onder onze tijdgenooten vind ik geen andere namen te vermelden dan die van Wauters, Evenepoel, Richir, Jacob Smits, Mellery, Wollès, De Lalaing, Duyck, Frédéric, Lemmen, van Rysselberghe en Ensor.

IN DEN KUNSTKRING ⁂ Geo Bernier is hier met een der schoonste, zoo niet de schoonste der exposities geweest, die elkaar dezen winter in den Kunstkring opgevolgd hebben. Deze kranige en krachtige kunstenaar herhaalt zich zelf ten minste niet en brengt ons telkens iets nieuws door zich zelf te hernieuwen.

Hij was hier met een ongeveer honderdtal doeken, alle bewijzen voor zijn geest van onderzoek, liefde tot studie, een eigen kijk op de dingen, van verschillende werkwijzen en sympathieën. De eerlijke en kranige dierschilder is één met den ontroerden dichter, den lyrisch ontroerden landschapschilder. Hij liefkoost de huid van veulens en vee, zoowel als de pluimen van de zwanen. Hij schildert evengoed in de open lucht als in een stallenbinnenhuisje. En zijn eigen persoonlijkheid maakt zich gaandeweg los van de invloeden, die hij in zijn jeugd ondergaan heeft. In 't begin heeft men hem soms wat hardheid en koude verweten, een soms wat al te rauwe poot en een vaak wat oppervlakkige teekening. Heden geen spoor meer van die gebreken! Zijn kleur wordt mollig, sappig en zijn toets soepel en liefkozend, soms een tikje koket, zonder iets van haar consistentie of kracht te verliezen en hij heeft zich reeds sedert lang doen kennen als de voortzetter van Verwée. Hij heeft al zijn beloften gehouden en op zijn beurt 't meesterschap verworven door blijk te geven van geheel eigen gaven, groote gevoeligheid en een geheel eigen wijze van zien.

IN DEN KUNSTKRING ⁂ KAREL DOUDELET Het belangrijke dat de groote Tentoonstelling van Schoone Kunsten in den Cinquantenaire ons biedt, is lang niet zoo absorbant om er ons de kleinere salons en privaat exposities, waaraan onze World's Fair een verlenging van 't seizoen verzekert, om te doen verwaarloozen. Gemeenlijk sluit zich de reeks als de seringen ontluiken, doch dit jaar openen ze zich nog met de Juni rozen! En we kunnen niet anders dan er ons over verheugen wanneer elk van deze kleine salons, 't nieuwe en frissche bezit van dat van Karel Doudelet in den Kunstkring. Deze kunstenaar mag als de verzinnelijking worden beschouwd van een

leus, een naam en een datum! Hij is innig verbonden met de symbolisten beweging, waarvan Maurits Maeterlinck onze meest glorieuse dichterlijke vertolker blijft.

Doudelet toch was, met George Minne samen, de verluchter en de grafische commentator der eerste werken van den schrijver van *Serres chaudes* en *la Princesse Malaine*, en omstreeks den tijd toen hij zich voor 't eerst in zijn uiterst oorsponkelijke en van mysticisme en archaïsme doortrokken kunst aan ons openbaarde, wekte hij meer nieuwsgierigheid op dan begrijpende sympatie. Doch heden wordt hij niet enkel bewonderd, maar ook verstaan! De nieuwe banen bereider van vroeger is, naar 't schijnt, eindelijk door den smaak van 't publiek achterhaald geworden, niet van 't Groote Publiek, maar van hen die meetellen, — van de keur. We hebben ons eindelijk vertrouwd gemaakt met dit sappig anachronisme en die tengellooze fantaisie. Meer dan ooit geven we ons aan die grilligheid gewonnen en gelukkig voor de kunst, herneemt de verbeelding, die *Folle du Logis*, doch de eenig ware scheppende kracht, thans haar rechten. Sedert den tijd toen Doudelet zijn eerste werken tentoonstelde, was de kilkoude, als een fotografie getrouwe en slaafsche nabootsing der natuur altijd toegenomen en haar verwoestingen waren niet meer te overzien, de dolle landschap razernij, door stippelwoede nog verergerd, dreigde den geest om de letter te dooden! Gelukkig trad weldra een reactie in en de achterblijvers van vroeger zijn de beheerschers geworden van heden, de heil aanbrengers en de verlossers.

Van daar 't zeer groot succes van de kleine tentoonstelling van Karel Doudelet, bij wien we hier echter voornamelijk den teekenaar op 't oog hebben! Zijn akwarellen voor Maeterlinck's *Oiseau bleu* zullen tot de verrukkelijkste scheppingen blijven behooren, die ooit aan eenigen onzer kunstenaars door een werk van den Gentschen dichter werd geïnspireerd. Het schilderwerk, het groote schilderwerk van Doudelet wil mij minder bevallen. Bedoel ik hiermee dat ze van verdienste is ontbloot? — Geenszins! Doch zoodra hij met olieverf schildert, schijnt de kunstenaar zijn techniek niet meer zóo volkomen te beheerschen en zijn eenigszins onvoldoende kennis van 't vak en van de stof, verlammen vaak de beweging en vlucht van zijn verbeelding. Met andere woorden, de eigenlijk gezegde kunstenaar blijft boven den schilder staan. En in deze dagen van virtuositeit en « knappe handwerkslui » verdient hij deswege eigenlijk een bizonderen gelukwensch!

G. E.

UIT DEN HAAG

WILLY SLUITER BIJ SCHÜLLER — Wat een ongeevenaard handige teekenaar is toch deze artiest. Een verblijf van 2 weken in Duitschland en Zwitserland geeft aanleiding tot het ontstaan van eene reeks teekeningen, die allen het kenmerk dragen zoo direct van de natuur te zijn vervaardigd, als of het instantanés waren. Dit getuigt voorzeker voor de sterkte en frischheid van visie, die zoo lang de typen in het geheugen deed bewaren, dat er naar krabbels zulke natuur-getrouwe teekeningen door ontstonden. Actie en lokale kleur zijn meesterlijk als in *Bandyspeler*, onder lokale kleur dan wel te verstaan het even aanduiden met een volle kleur van de een of andere accessoire, als daar zijn een heldere das, een pittige shirt, een roode muts of het blauw van een schaduw op het ijs, alles in bijna primaire kleuren aangegeven, waardoor een prettige decoratieve werking ontstaat, die als aanvulling dient bij de uitnemende karakteristiek der lijn. Of hij carnavalstypen geeft of figuren achter de paarden in vollen draf bij het skirennen, een ouden baanwachter of een zonnig vroolijk meisjesgezicht, alles is even vast, even positief neergezet, zonder weifelen zonder onzekerheid, in rustigen klaren stijl.

J. ZON BIJ BIESING — Na een tijd van symbolisme, we denken aan den triptiek naar de *Mei* van Gorter, na eene periode

van reclameteekenen bij van Leer is Zon zich gaan begeven in het schilderen van het pastorale. Nu geen banden hem terughielden heeft hij zijn liefde kunnen toonen aan dat onderwerp dat hem het meest aantrok, en waar hij zulke uitnemende vertolkers van kende. Het interieur uit Laren en Twente, de heiden met veldarbeiders, zij hebben reeds zoovele schilders aangetrokken en geen wonder mag het dus heeten dat ook Zon zich niet geheel en al kon ontrekken aan de charme die groote voorgangers daarin zagen.

Hij tracht echter te compileeren, zooals in de afgravingen, waarvan het geval aan Breitner ontleend, de luchten van Willem Maris zijn. Toch is in dit sujet nog wel het meest voor hem te bereiken. Meer dan in de interieurs, die te veel op Blommers of de heiden met oude vrouwtjes, die te veel Israëls in gedachten brengen. Maar in de afgravingen met de ruwe polderwerkers, de oude sleeperspaarden in den vollen zon ligt het terrein, dat na ploetervollen arbeid de Zons zal kunnen opleveren, die niemand anders maakt.

B. A. BONGERS, H. J. HAVERMAN, J. G. VELDHEER EN TH. VAN HOYTEMA IN PULCHRI STUDIO ⌐► Het is of er in de kunst van Haverman iets breeders, iets wijdschers ontstaat. Zijne opvatting die vroeger hoofdzakelijk, bestond in het détailleeren in het ver doordringen der kleinigheden en bijzonderheden, analyse gevend meer dan synthese, werpt nu overboord al de kleinheden die schaden konden om alleen het essentieele te behouden. Dat vroeger de Gothieken een voorname rol gespeeld hebben in zijn geestesontwikkeling valt niet te miskennen, evenzeker als dat tegenwoordig de koele Velasquez of de vorstelijke Titiaan hem schijnen te beïnvloeden.

De naaktstudies zijn een bewijs van het laatste. Ze zijn breed gezien en gegeven, sterk van kleur, lekker geschilderd, hebben alle frischheid van een eersten aanzet, bij de gedegenheid van een langer doorwerken. Ze hebben niet het begrensde wat de Gothieken vaak brengt maar het ruime dat hun boven plaats en tijd zet.

Belangrijker daardoor komt Haverman voor den dag dan van Hoytema, die geen nieuwe richting insloeg, maar eenvoudig weg zijn dierstudies blijft geven. Zijn meest geslaagde bijdrage leek ons wel de lithos van bloemen, die ofschoon reeds meermalen gezien, toch altijd hunne bekoring blijven behouden.

Veldheer laat hier wel een andere zijde van zijn talent zien, die echter niet vergeleken kan worden met de ons bekende. Zijn pittige nervige houtsneden, de kloeke oud Hollandsche kijk heeft niets gemeen met de slappe geest, welke in zijne schilderijen te bespeuren valt. Dit zijn mislukte probeersels, van een amateur, die echter van beroep graveur is.

Bongers heeft wel aantrekkelijke gevalletjes, stadsgezichten en een enkel kopje. In beide is hij wat somber bij een te veel gebruik maken van zwart, in de stadsgezichten wat te oppervlakkig in de figuurtjes te zwaar te doorwerkt, waardoor de zuiverheid schade leed.

ANTOON VAN WELIE & BOUSSOD VALADON EN Cie ⌐► Te midden der Hollandsche portretschilders fungeert van Welie als het internationale element. Hebben de schilders als Haverman, Veth en Toorop een sterk sprekend nationaal karakter, dat de nadruk op de teekening legt, is Thérèse Schwartze in haar kleur een bewoonster der lage landen, van Welie is geen van beiden. Noch in zijne teekening, die niet nervig, niet derb en toch gevoelig is als de oude Hollanders, als Lucas van Leiden, noch in zijne kleur, die niet vol en broeiend is als die der schilders uit het gouden tijdperk. Hij heeft in het buitenland gestudeerd in Antwerpen, heeft er den vorm geleerd, weet het modelé te benaderen, is verder in Parijs en Rome geweest, heeft vele buitenlandsche tentoonstellingen gezien, waardoor zijne arbeid geen Hollandsch maar een cosmopolitisch karakter gekregen heeft, luchtig, en daardoor oppervlakkig, dun en doorschijnend, met grove penseelvoering, zonder tot eenige diepte van kleur te geraken, genoeg om

onder het bovenlicht der expositieruimten niet weg te vallen. Een zeker tintje van modainiteit in de houdingen, een smaak voor verwelkte aristokratische onverschilligheid, bij een gemis aan kracht en doorzettingsvermogen maakt het werk slap en futloos. Vroeger was er eene zekere burgerlijke soliede eenvoud te bespeuren, die nu bij in de hoogste kringen zijn modellen vindt, geheel verdwenen is.

PROF. DUPONT BIJ KLEYKAMP Haaiden andere steden reeds meermalen eene tentoonstelling van Dupont's werken gehad, den Haag, was er tot nu toe van gespeend. Wel was er in de laatste jaren werk van hem te zien geweest op de tentoonstellingen van den Haagschen Kunstkring, maar eene groote collectie bij elkaar was hier nog niet getoond. Nu de nieuwe kunsthandel Kleykamp zich met de Larensche heeft verbonden om in hare zaal eenige tentoonstellingen over te nemen, kregen we de collectie, die eerst in Amsterdam te zien was geweest, ook hier onder oogen.

Het waren bijna alle teekeningen met krijt opgewerkt en enkele gravures. Gezichten op Parijs en vele composities met paarden. Alles gezien met de oogen van een graveur, die voor alles de lijn, de karakteristiek ziet, die het typische, het markante weet te vinden. Dat op het toonvolle, het atmospherische niet de nadruk wordt gelegd ligt in den aard van het handwerk. Deze zijn met den burijn niet zoo gemakkelijk weer te geven en liggen niet in het karakter van dit werktuig. Met ijzeren wil en stoer doorzettingsvermogen, met koppige hardnekkigheid weet Dupont zijne opvatting vol te houden en tot het kleinste hoekje door te voeren. Geen opofferen ten koste van een ander deel, dat belangrijker, grooter aandacht erlangt. Het is alsof hij onverzettelijk elke accessoire even zorgvuldig wenscht te behandelen na het van alle kanten bestudeerd te hebben.

Dit zijn wij in de Haagsche school niet gewend, waar zooveel wordt opgeofferd voor het algemeen aspect, dat de verschijning van dezen graveur, die geen concessies doet aan den heerschenden smaak, veel onverdienden blaam door verkeerd begrip, veel miskenning door ongewoonte ondervindt bij het groote publiek, dat toch zoo zeer te waardeeren had de groote liefde tot het vak, de stugge doorzettingskracht om eene teekening of gravure zoo ver mogelijk op te voeren, en dat dit toch vroeger steeds als maatstaf aanam bij de beoordeeling van eene artistieke arbeid.

WILLEM VAN DEN BERG BIJ SCHÜLLER In den laatsten tijd toonen de jongeren eene groote voorliefde voor eene gave schildering, voor een zuiver métier. Goedvriend, eenige maanden vroeger en nu van den Berg toonen hier bij Schüller dat zij de voorkeur er aan geven zich te inspireeren op het smetteloos schilderen der groote Hollanders dan zich tot leerlingen te maken van hunne meest directe voorgangers die allen nog min of meer door het impressionisme beïnvloed zijn. Wel voelen zij voor de sterke kleuren dezer voorgangers, het maar al te dikwijls rulle, onverzorgde schilderen heelt hunne liefde niet.

Wat Willem van den Berg betreft, meer nog dan Goedvriend is hij er in geslaagd in zijne kleine stillevens en figuren eene rijpheid en doorwerktheid te verkrijgen, die niemand minder dan Vermeer in gedachten brengt. Echter is de vastheid der peinture, de kennis der vorm, de bouw nog niet geheel en al « ansprüchslos », wat vooral in het groote bloemenmeisje uitkomt.

Dat ook Velasquez tot zijne meest bewonderde schilders behoort, ziet men aan de pose van sommige zijner figuren, en in de soberheid van kleur, die altijd buitengewoon gedistingeerd blijft.

TENTOONSTELLING VAN LEDEN VAN DEN HAAGSCHEN KUNSTKRING Dit genootschap heelt hare deuren wijder open gezet. Ze heeft eene categorie van leden geschapen, die aspirant leden worden geheeten, geen stemrecht hebben, maar wel werk op tentoonstellingen mogen inzenden, behoudens goedkeuring der jury. Hebben ze

zoo tot driemaal toe geparadeerd op verschillende exposities dan wordt hunne arbeid als bekend beschouwd, en behoeven ze geen werk meer in te zenden om werkend lid te worden.

Het gevolg van deze bepaling is dat we op deze tentoonstelling een groot aantal nieuwelingen ontmoeten, die tot bovengenoemde rubriek behooren.

Onder deze inzendingen zijn wel eenige aardige doeken maar over het algemeen is er nog niet veel van hen te zeggen, wel van een paar nieuwe werkende leden, Arntzenius en van der Stok. De eerste is een leerling van Tholen, hetgeen in de eenvoud der verfbehandeling en van het onderwerp wel te bespeuren valt, de tweede, een etser, geeft hier een strijd der Titanen, dat eene gelukkige afwisseling biedt wat 't onderwerp aangaat, bij die eeuwige landschappen.

Ook eene kleurets naar een modelletje heeft in het lijne modelé iets zeer opvallends. Nog een nieuweling J. Bakker zond een eigen gezien klein landschapje, waar de dagkleur zeer zuiver werd getroffen.

Van de overige inzenders : een buitengewoon rake *Winter* van Köhler, een petillante *Stadstraat* van Dingemans, het groote doek van de Groot, dat veel beter tot zijn recht komt met bovenlicht dan met zijlicht bij Schüller, en ten laatste eenige subtiele teekeningen van Mej. R. Cramer die hier op geestige wijze het leven der 17e eeuw illustreert.

G. D. Gratama.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

FONDERIES DE CARACTÈRES ET LEUR MATÉRIEL DANS LES PAYS-BAS DU XV^e AU XIX^e SIÈCLE ≏ NOTICE HISTORIQUE PRINCIPALEMENT D'APRÈS LES DONNÉES DE LA COLLECTION TYPOGRAPHIQUE DE JOH. ENSCHEDÉ & ZONEN ≏ PAR CH. ENSCHEDÉ ≏ HAARLEM. DE ERVEN F. BOHN, 1908. In-Fol^o



EEN tak van kunstnijverheid is, in den loop der eeuwen, technisch zoo verbazend vooruitgegaan als de drukkunst; en geen is tevens in kunstopzicht zoo jammerlijk vervallen. De oudste drukken zijn en blijven de mooiste, en wanneer althans in de laatste jaren eenige verbetering merkbaar wordt, is die juist te danken aan een terugkeer tot de oude, steeds onovertroffen voorbeelden.

Dit is de moraal, die men uit de lezing van het voorliggende boek kan trekken. En al is die les voor ons, twintigste-eeuwers, misschien een beetje hard, zal zij ons tot voordeel kunnen strekken. Want waarom zou technische volmaking de kunstwaarde niet kunnen dienen, instee van ze te dooden? Alles hangt al van een oordeelkundige en smaakvolle toepassing, en die zullen we vóór alles kunnen leeren uit een ernstige studie van de oude modellen.

Hiertoe biedt het boek van Ch. Enschedé ruimschoots gelegenheid. Door een vierhonderdtal figuren wordt de evolutie der drukletter in de Nederlanden van de XV^e tot de XIX^e eeuw veraanschouwelijkt. Wij beginnen met de gothische, gezegd Vlaamsche alphabets, van het einde der XV^e eeuw, die niet anders zijn dan getrouwe nabootsingen van het toenmalige handschrift. Mooier, krachtiger, monumentaler drukletter werd tot nog toe niet gegoten! Ook het « romeinsche » type van omstreeks denzelfden tijd heeft het uitzicht van met de pen geteekende letters.

Als specimina der XVI^e eeuw vinden we door Cornelis Henricx gesneden initialen, en een overvloedige keuze van de zoo typische « Civilité »-letter, die bepaald als imitatie van het loopende handschrift is bedoeld. In de XVII^e eeuw komen een aantal griecksche en oostersche lettersoorten voor philologische en theologische uitgaven voor den dag, tevens ook muziektypen, welke geen direct verband houden met de ontwikkeling onzer drukletter, — maar daarnaast ook de vervormingen der vroegere soorten. Zoo de « Vlaamsche » gothiek, gegraveerd door C. van Dyck, in navolging van het vijftiend'eeuwsche prototype, doch meer versierd, meer zichtbaar *graveer*-werk, zooals met de pen niet loopend zou kunnen geschreven worden; dit type verschilt weinig met het latere, thans nog in Enschedé's bijbel- en kerkboekdrukken gebruikte soort. Tevens verschijnen de fraaie « romein » soorten, welke wij thans vrij algemeen, ten onrechte als « Elseviers » betitelen, alsook de « cursieven » of « italieken ». Verder een aantal veelal naamlooze sierletters, vignetten en volksprentjes.

De XVIII^e eeuw brengt feitelijk niet veel nieuwe vormen, maar ontwikkelt vooral de « Vlaamsche », « romeinsche » en « cursieve » soorten in rijke verscheidenheid. Naast de oudere voorbeelden, behooren deze achtiend'eeuwsche varianten tot de fraaiste, de meest expressieve lettervormen welke men denken kan. Het is een genot om hun lenige, veerkrachtige buiging te volgen, om zich te goed te doen aan hun onverwacht-naieve doening, hun geestige staartjes en haakjes,

die zoo oneindig veel aantrekkelijker zijn dan de dorre, stijve, wanhopig-vervelende letter, waarmee de negentiend'eeuwsche lettergieterijen de lectuur tot een marteling hebben gemaakt!

De geschreven letter en de muzieknoteering, beide een imitatie van koperdruk, zijn minder gelukkige innovaties. We vinden hier ook het begin der « fleurons » waarvan in latere jaren zoo deerlijk misbruik werd gemaakt. De sierletters en vignetten staan doorgaans ook beneden de XVIIIe eeuwsche. De Duitsche Fraktur- en Schwabacher-typen welke men hier aantreft, hebben voor ons natuurlijk minder belang. Gelukkig wordt de reeks op den drempel der XIXe eeuw afgebroken — want daar begint een tijdperk van deerlijk verval, dat bijna een volle eeuw heeft aangehouden.

Maar niet enkel in die rijke keuze letterproeven, op het oorspronkelijke zetsel gedrukt, ligt de groote aantrekkelijkheid van dit boek. Ook en vooral in de zeer conscienceus bewerkte, van uitgebreide en zekere kennis getuigende toelichting. De auteur spoort — zoover doenlijk — de geschiedenis van elk type na, het gebruik dat er van gemaakt werd, de beteekenis dat het heeft gehad. Zeer zware en soms ondankbare taak — waar de gegevens soms zoo schaars, zoo onzeker zijn, — maar die de schrijver met eere ten einde heeft gebracht. Het ligt niet op den weg van dit tijdschrift om verder in te gaan op de belangrijke uitkomsten welke hier op zuiver historisch of technisch gebied, werden verkregen. Het zij ons voldoende te wijzen op de groote beteekenis van deze uitgave voor de geschiedenis der lettergieterij en drukkerij als ambachtskunst. Er zal zonder twijfel een heilzame leering kunnen van uitgaan voor hen, die dit nobele maar o zoo moeielijke vak willen beoefenen.

B.

THE BURLINGTON MAGAZINE

In het *Mei*-nummer bespreekt Campbell-Dodgson nieuwe publikaties van Rembrandt-teekeningen; behalve de voortzetting van de door Dr. Hofstede de Groot uitgegeven wordende, ook een uitgave van de Vereeniging voor Grafische kunst te Stockholm, bevattende de teekeningen, welke zich in die stad bevinden; ten slotte een publikatie van teekeningen in het Museum te Boedapest.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Het *April*-nummer bracht een geïllustreerd opstel over Emile Claus.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

De *April*-aflevering, die geheel aan een bespreking van de wintertentoonstelling van zwart- en witkunst in de Berlijnsche Secession gewijd werd, schenkt aandacht ook aan twee Hollandsche kunstenaars: Vincent van Gogh en Toorop. Van beiden is werk gereproduceerd.

In het *Mei*-nummer prijst M. D. Henkel de nieuwe inrichting van het Museum-Boymans te Rotterdam. Hij leidt den lezer het geheele museum rond en wijst daarbij in het bizonder op de nieuwe aanwinsten. Twintig kunstwerken uit het museum worden bij het opstel weergegeven.

THE STUDIO

In het *Mei*-nummer vindt men iets over een in de French Gallery te Londen gehouden tentoonstelling van werk door Jacob Maris, Anton Mauve en Fantin-Latour.

KUNSTCHRONIK (13 MEI)

Jan Veth en W. R. Valentiner doen mededeeling omtrent een door hen in Amerika teruggevonden origineel van een brief van Rembrandt aan Huygens. De brief is afgedrukt bij Hofstede de Groot, Urkunden blz. 45, maar sinds 1871 was het origineel zoek, tot het nu in den New-Yorkschen kunsthandel werd aangetroffen. Nauwkeurige vergelijking van den origineelen tekst met het afschrift dat Vosmaer indertijd nog heeft kunnen maken, hebben de beide vinders kleine afwijkingen doen ontdekken in dat afschrift. Ook het onderschrift, dat uitsluitsel geeft omtrent Rembrandt's toenmalige woonplaats in de Nieuwe Doelen-

straat bleek eenigzins anders, dan men het tot heden kende. De tekst daarvan bleef echter nog raadselachtig. Toch heeft Jan Veth thans het huis in de Doelenstraat kunnen uitvinden, waar Rembrandt in Februari 1636 heeft gewoond. Veth belooft daaromtrent nadere mededeelingen.

Behalve de Rembrandt-brief wordt nog een uitlating van Rembrandt's tijdgenoot, den Engelschen diplomaat en publicist John Evelyn over « the incomparable Reimbrand » gepubliceerd.

C. G.

IN OUD-HOLLAND, 1910, 2e afl. levert Bredius eenige zeer lezenswaardige bijdragen tot de kennis van Hobbema's weinig gelukkige laatste levensjaren.

F. B.

ENKELE WERKEN VAN DAVID TENIERS III

I.

Van de 18e tot het einde der 19e eeuw, was de stamboom van de familie Teniers ten eenenmale onbekend. De roem van David Teniers, den tweeden van dien naam, gemeenlijk den Jongere genaamd, om hem van zijn vader te onderscheiden, had gaandeweg die van zijn talrijke naamgenooten overschaduwd Vele hunner waren in hun tijd zeer gewaardeerde schilders geweest. Alle herinnering aan hun namen en werken was echter vergaan in het zorgeloos aandenken der volgende geslachten. Werd David Teniers I, de Ondere, ook al genoemd, — de vader van den grooten man der dynastie, en Abraham Teniers zijn broeder,— nergens vinden we melding gemaakt van de beide Juliaans Teniers, noch van de overige Teniersen, van de zijtakken, evenmin als van de afstammelingen van de hoofdlijn. Wat is er van hun werken geworden ? Onder welke toeschrijvingen gaan heden schuil, die welke tot nu toe nog niet zijn vernietigd ? Waarschijnlijk wordt het grootste aantal er van aan David II gegeven, om de hooge prijzen, die door zijn stukken op verkoopingen en bij opkoopers werden gehaald.

Het toeval, bij het doorsnuffelen van oude archieven, het ontcijferen van oude inschriften, heeft op een schoonen dag onze oudheidkundigen weer op het spoor der vergeten Teniersen gebracht en deze hebben vooral op den voorgrond doen treden dat er in 't verloop van een eeuw ongeveer, minstens genomen acht leden der familie Teniers den traditioneelen voornaam van David hebben gedragen.

Een hunner, David III, de oudste zoon van David II, zou uit deze op nieuw gewekte belangstelling vooral voordeel trekken. Niet enkel was het aan de snuffelaars bekend dat hij een schilder van talent was, dat hij succes had gehad met een eigenaardig soort arbeid, waarmee hij zich van zijn vader

onderscheidde, doch tegelijkertijd werden er nog verscheidene andere bizonderheden van zijn loopbaan aan het licht gebracht.

Minutieus gedocumenteerde werken, welke in hun gevolgtrekkingen overeen stemden en geteekend waren door geleerden, wier meening als gezaghebbend gold, kenden hem gaandeweg weer een plaats toe in den burgerlijken stand, gaven hem een levensgeschiedenis weder en stelden het uitgangspunt voor den katalogus zijner werken vast. Zelfs bezat hij zijn vóór- en zijn tegenstanders.

In 1861 was er, door tusschenkomst van Ridder de Burbure, een belangrijk handschrift in de Antwerpsche archieven neergelegd. Dit bestond uit een handboek of familieregister, eerst, gedurende verscheiden jaren, bijgehouden door David Teniers III, en vervolgens voortgezet door zijn weduwe Anna Maria Bonnarens, die weldra met Ridder van Goethem op nieuw in den echt treden zou. Later heeft de tweede zoon van David III en Anna Maria Dominicus Melchior Ignatius (Inachus) Teniers, R. C. Priester, aan 't Handboek eenige bizonderheden toegevoegd aangaande zijn eigen zaken en die welke hij voor zijn oudsten broeder, die in Portugal woonde, in onze gewesten behartigde.

Laten we al van den aanvang aan opmerken dat deze vierde David Teniers, in tegenspraak met eenige, en heden algemeen aangenomen aanwijzingen, geenszins 't beroep van schilder uitoefende, doch koopman was, vennoot van een anderen Vlaming ten name van Praet, voor den invoer van suiker in Europa en dat hij als vrijgezel te Lissabon stierf, na 't opmaken van een testament, waarvan het handschrift is terug gevonden. Door deze handeling van zijn laatsten wil, benoemde David II zijn compagnon tot universeelen erfgenaam en bestemde belangrijke legaten ten bate van zijn broeder, den R. C. Priester Melchior-Inachus, van zijn zuster Clara Eugenia, Begijn te Mechelen, van zijn halfbroeder van moederskant, van Goethem, en zijn neven Albrecht, de zoons van zijn zuster Isabella, waarvan één, zijn petekind, bij hem naar Portugal was gekomen en in de zaak van de firma van Praet en Co getreden was. De stervende was overigens niet in gebreke gebleven om giften, vrij van successierechten, ten bate van talrijke vrome instellingen te doen, terwijl hij tegelijkertijd gouden munten naliet aan zijn drie mannelijke en vijf vrouwelijke dienstboden. Tevens vermaakte hij, uitsluitend aan zijn naaste erven, de geheele nalatenschap, die hij van zijn moeder meegekregen had en benamelijk de schilderwerken, die in zijn aandeel begrepen waren geweest. Deze kunstwerken zijn bijgevolg niet te Lissabon gebleven, waarheen ze hoogstwaarschijnlijk zelfs nooit waren gebracht. In tegenspraak met de beweringen van zekere schrijvers, zou het dus verloren moeite zijn om ze daar te gaan zoeken.

Het Handboek, evenals het meerendeel van dergelijke bescheiden, behelst bijna uitsluitend boedelbeschrijvingen, betrekking hebbend op vaste goederen en eigendommen, effecten, obligaties, aan- en verkoop van onroerende goederen, huur- en pachtcontracten of documenten in betrekking staande tot belangrijke familiegebeurtenissen als huwelijk, geboorte, doop, overlijden, enz. Data en bizondere omstandigheden, vinden we overal als bijloopig vermeld. Het is bijna uitsluitend in 't Vlaamsch opgesteld.



DAVID TENIERS Jexior (III) : Het Leven van St. Jozef.
(Kerk van Perck).

Hier en daar heeft David III er enkele bizonderheden ingelascht, die betrekking hebben op bestelling of verkoop van schilderijen. Andere aanwijzingen van zijn hand van denzelfden aard, werden teruggevonden in de familie papieren die nog heden onder berusting zijn van een afstammeling der hertrouwde weduwe, Ridder O. Schellekens te Dendermonde. Bij de lezing van het Antwerpsche handschrift, valt het eerst het licht op de figuur van David III, verschillende inlichtingen, die weer uit 't duister opdoemden, deden gaandeweg weer een personnage op den voorgrond treden, wiens belangrijkheid verrassend scheen, tegenover de totale vergetelheid, waarin hij was gevallen en thans, nu we in staat zijn geweest om er verschillende détails van te preciseeren, vatten we een en ander in korte trekken samen.

David III, de oudste zoon van David Teniers II en van zijn eerste vrouw Anna Breughel, dochter van den schilder Jan alias den Vloeren Breughel, werd

den 10^{en} Juli 1638 te Antwerpen geboren. Zijn peet was Helena Fourment, Rubens' tweede vrouw. De geregelde en langdurige betrekkingen tusschen de beide eerste generaties der Teniersen en de familie Rubens, zijn gezin en zijn leerlingen, verklaren voldoende deze keus ; Anna Breughel, de moeder van de jonggeborene, was de pupille van Rubens geweest en de Meester had haar huwelijk bijgewoond.

Bij de geboorte van zijn eerste kind was David Teniers II acht en twintig. Sedert zes jaren had het St-Lucasgilde te Antwerpen hem als Meester opgenomen en sloeg hij met vertrouwen den weg in naar 't fortuin. Op dat tijdstip was Antonie van Dyck reeds zeven jaren geleden gestorven en zou de reeds oud geworden Rubens twee jaren later verscheiden. Heel de Europeesche erfenis van glorie door deze meesters nagelaten, verviel dus aan Teniers, als den laatsten vertegenwoordiger der beroemde Antwerpsche school. De alleenstaande minachting van Lodewijk XIV, vermocht geen tegenwicht te vormen tegen dit succes !

Weldra zou de gunst van Leopold Willem, landvoogd der Nederlanden, David II naar Brussel roepen. Tot hofschilder van den Aartshertog benoemd, conservateur van zijn schilderijen cabinet en waardigheidsbekleeder aan zijn hof, kwam de kunstenaar zich te Brussel vestigen. Op een terrein, in de nabijheid van 't slot Ravenstein, dichtbij 't Paleis, liet hij zich een prachtige woning bouwen, onderhield schitterende betrekkingen met den adel en de rijksgrooten, voerde een wijdsch en voorspoedig leven en, evenals Rubens en van Dyck, droomde hij zelfs van een vleienden adelijken titel, in afwachting waarvan hij zich bij voorbaat met verschillende wapenschilden tooide ! De zeven kinderen, hem door Anna Breughel geschonken, beleefden een gelukkige jeugd. De oudste, David III, had zijn 18de jaar bereikt, toen zijn uitgeputte moeder in 1656 bezweek. In den aanvang voor den geestelijken stand bestemd, had het kind, spelend tusschen de leerlingen en helpers van zijn vader, als van zelf teekenen en schilderen geleerd. En een aangenaam teekentalent, zou hem zeker in den geestelijken staat niet geschaad hebben, maar weldra gaf hij van zulke buitengewone gaven blijk, dat hij de geregelde hulp werd van zijn vader en met hem samen kartons voor tapijten vervaardigde, waarvoor de bestellingen in menigte toevloeiden en die een der bronnen waren voor de welvaart, die in de woning heerschte. Toen scheen het als vanzelf sprekend dat hij van de geestelijke loopbaan afzag, waarheen hij zich trouwens nimmer door een onweerstaanbare roeping aangetrokken had gevoeld.

Men behoeft zich niet te verwonderen over deze samenwerking, noch over 't ongegeneerde waarmee omtrent dit tijdstip, schilderwerken werden uitgevoerd Het schijnt inderdaad wel dat er geen analogieën kunnen worden

getrokken tusschen de wijze waarop de Vlaamsche schilders der 17e eeuw hun beroep opvatten en die waarop onze huidige meesters hun loopbaan



DAVID TENIERS Junior (III). De H. Familie.
(Kerk van Penthy).

vervolgen. Onze kunstenaars zijn de officianten bij een soort eeredienst, waarvan de kunst om de kunst de godheid schijnt te zijn. Ze willen niet den schijn aannemen van neer te dalen tot mercantiele bijgedachten. Zij die zich leenen tot een al te gemakkelijk behaald, geldelijk succes, verliezen hun aanzien bij hun kunstbroeders! In de hedendaagsche ateliers kan men zich geen voorstelling meer maken van vrucht afwerpende samenwerkingen tusschen verschillende kunstenaars, noch van de rensachtige ondernemingen

die vroeger gezamenlijk tusschen twee of meer artisten op touw werden gezet. De elkaar onophoudelijk opvolgende tentoonstellingen, het gemak van mechanische reproductie, vleien voldoende hun gevoel van eigenwaarde als kunstenaar, het individualisme ontwikkelt zich meer en meer en elk wil een zuivere, op zich zelf staande figuur worden. Eertijds versmaadde zelfs een Rubens het niet, om bestellingen aan te nemen van alle soort en tegen alle prijzen! Zijn werkplaats leverde al wat men maar kon verlangen, met inbegrip van *les pages de facture*, waarin de patroon echter zelf nooit de hand gehad had en welke hij ook nooit onderteekende. Hetzelfde was het geval bij anderen en ook bij Teniers. Naast zijne, met groote opmerkingsgave bestudeerde stukken en levendige techniek, waarin hij vooral uitmuntte, leverde hij cartons voor tapijten, portretten, decoratieve paneelen, in 't kort al wat tot zijn vak behoorde, die onder zijn oppertoezicht, volgens zijn schetsen en aanwijzingen werden uitgevoerd door zijn helpers en leerlingen, waartoe de bedienden van zijn gezin natuurlijk ook behoorden! En voor een beetje karige klanten, de gaande en komende man, waar 't minder op aankwam, aarzelde men niet om reeds gebruikte elementen aan te wenden, fragmenten van composities die aan elders waren ontleend en op prijs gesteld, details die eenvoudig door de een of anderen knoeier of paletjongen waren gecopieerd.

Onze musea hangen vol met dergelijke oude schilderijen, uit de een of andere school, die uit allerhande andere stukken zijn samengeflanst en geenszins de ontleeningen verhullen waaraan ze hun aanzijn danken.

Het tweede huwlijk van David II, — die slechts gedurende enkele maanden weduwenaar bleef, — met Isabella de Fren, eene vrouw van goede geboorte, dochter van den secretaris van den Opperheemraad van Brabant, kleindochter van de aartshertogin Infante Isabella, aan ettelijke aanzienlijke geslachten vermaagschapt, streelde de ijdelheid van den kunstenaar, die door zijn officieele bedieningen, dagelijks in aanraking met de Lofwereld werd gebracht. De gunst der grooten strekte zich ook uit tot zijn gezin en aan de vier kinderen uit deze tweede vereeniging geboren, wist David II, evenals aan die uit het eerste bed, invloedrijke peetvaders en aanzienlijke peetemoeien te verzekeren.

Op den leeftijd van 22 jaar, werd David III door zijn vader naar Madrid gezonden, waar hij zijn kunstenaarsopvoeding voltooien zou. Een uit Spanje afkomstige brief riep hem ongetwijfeld daarheen om zekere werken uit te voeren. Hij vertrok den 26sten April 1661, voorzien van de meest vleiende aanbevelingsbrieven, o. a. met een brief van den aartshertog Leopold-Willem voor den koning van Spanje. David II liet het zijn zoon ginds aan niets ontbreken. Na hem van 't noodige voor de reis te hebben voorzien, deed

hij hem nog meer toekomen voor rijke stoffen om zich te kleeden en al het benoodigde tot het prepareeren van kartons voor tapijten.

Te Madrid maakte David III verscheiden modellen voor de wevers gereed en schilderde portretten van verscheiden groote hanzen en adellijke



DAVID TENIERS Junior (III) : De H. Dominicus ontvangt den Rozenkrans. (Kerk van Perck).

heeren, behoorend tot de aristocratie van 't land. Heeft hij er de voorlichting van den een of anderen meester genoten? Velasquez was juist gestorven. Heeft de jeugdige meester zich tot de schilderwerken van dezen bepaald? Heeft hij nog andere werkplaatsen bezocht en welke? Zichier evenzoovele onopgeloste vragen, die nog door geen enkele conjectuur toegelicht zijn. Het schijnt evenwel dat de in Spanje uitgevoerde werken weldra den roem van den kunstenaar bevestigden, aangezien hij twee jaar later, bij zijn terugkeer naar Brussel, den eeretitel van « Gentilhomme de l'Artillerie de Sa Majesté » ontving, en verschillende portretten van hooggeplaatste personen werden hem aldaar besteld (1). Eindelijk werd de gunst om door zijn raad voorgelicht te worden en als leerling in zijn werkplaats te worden opgenomen door tusschenkomst der meest invloedrijke aanbevelingen door vele jeugdige Spanjaarden of Vlamingen gezocht, wier namen, enkele er van ten minste, voor ons bewaard zijn gebleven. Het schijnt dat David Teniers III, een aardige, goede jongen, te oordeelen ten minste naar de sympathieën, die hij wist te verwerven en te behouden, blijk had gegeven van een vroegrijp talent. Volgens een geschrift van zijn hand, had hij reeds vóor zijn Spaansche reis in 1661, een aanzienlijk aantal decoratieve paneelen uitgevoerd, kartons

(1) Een nota in het handschrift van David III vermeldt het volgende : fait el pourtraict de S. Exce El marquis del Pico y Velasco, en pies si grand comme al naturel, avec une bataille et l'artillerie derrière, pour la somme de 35 patacons faisant 84 florins.

voor tapijten, copieën naar meesterwerken, o. a. naar den Samson van van Dyck in het Museum te Weenen. Uit een rechtsdocument vernemen wij dat deze copie geschilderd was in samenwerking met David II en David III, hebbende deze laatste het grootste aandeel in deze werken gehad. Ze bevinden zich tegenwoordig te Dendermonde bij den heer O. Schellekens. David III had tevens, volgens de bestelling van een zekeren Deliano, de portretten geschilderd van : « S. A. le Prince Cardinal, de S. A. Don Juan et du Duc d'Albe » te paard en levensgroot, tegen een achtergrond door van der Meulen geschilderd. Eindelijk, altijd omtrent denzelfden tijd, vervaardigde hij een stuk, voorstellend *Het Leven van St Jozef*, voor Mevrouw Christyn, de schoonmoeder van den graaf van Ribeaucourt. Het werk bevindt zich thans nog in de dorpskerk te Perck, waarvoor het besteld was. De prijs die hiervoor aan den kunstenaar werd betaald, diende ter bestrijding zijner uitrusting toen hij naar Madrid vertrok.

Van hetzelfde jaar dagteekent een stuk in een kerk in de buurt van Peuthy, een *H. Familie* met de volledige handteekening « David Teniers, Junior, fecit 1660 ».

Bij zijn terugkomst uit Spanje, keerde David ongetwijfeld weder onder het ouderlijk dak terug. Hij schijnt er in elk geval enkele jaren in goede verstandhouding met zijn stiefmoeder te hebben geleefd. Hij had zich niet vijandig betoond tegenover 't al te haastige tweede huwelijk van zijn vader en had die plechtigheid als getuige bijgewoond. Niettemin deden zich weldra moeilijkheden, ten gevolge van geldkwesties voor. David II ontzag zich niet om zijn zoon de te zijnen gunste gedane geldelijke opofferingen te verwijten, allereerst voor zijn kostbare opvoeding en daarna voor zijn reis naar Madrid.

Er ontstonden allerhande verwikkelingen, geeischte en geleverde afrekeningen en een moeizame liquidatie van de nalatenschap van Anna Brenghel, tusschen den hertrouwden vader en de kinderen der overleden vrouw, een voorlooper van het onverkwikkelijke proces, dat na den dood der tweede vrouw van David Teniers in 1686, plaats zou grijpen tusschen den vader en zijn kinderen uit de beide huwelijken en dat bijna het heele gezin te gronde zou richten.

David III had in Juli 1671, de successie van zijn moeder geliquideerd en den 1ⁿ Augustus daarop volgende, trad hij te Dendermonde in den echt met Anna Maria Bonnarens, eenig kind van den reeds overleden Jost Bonnarens en diens echtgenoote Johanna van Calendries.

David II, de vader van den bruidegom en Jan Erasmus Quellinus, echtgenoot zijner zuster, waren de getuigen bij zijn huwelijk.

Het schijnt dat Anna Maria, zelfs nadat ze uit haar geboorteplaats was vertrokken en naar Brussel gegaan, zich nimmer geheel heeft weten te



DAVID TENIERS Junior (III): DE FAMILIE VAN DEN KUNSTENAAR IN 1678.
(Museum, Lier).

onttrekken aan de voogdij harer moeder, een bekwame doch heerschzuchtige vrouw, van wie enkele handboeken ons rekeningen en inventarissen bewaard hebben, alle in een kloek en regelmatig geschrift geschreven. Een klein portretje, geteekend door David Teniers (II) (Verzameling van Ridder Schellekens te Dendermonde) stelt haar als goudweegster voor en voorzeker heeft ze deze houding en de accessoires die hier, een beetje ondengend, zijn bijgevoegd aan haar administratieve eigenschappen te danken. Ieder jaar teekende haar schoonzoon David III haar rekeningenboekje af, waarin ze rekening en verantwoording gaf van de ontvangsten en uitgaven door haar te Dendermonde voor het jonge huishouden gedaan.

Na zijn huwelijk woonde David III te Brussel in een huis, dat hij waarschijnlijk van verwanten van moederszij, de Brenghels, geërfd had, in de Hoogstraat, naast de Roepoort. Daar werden zijn zes kinderen geboren, die alle, volgens de traditie der familie Teniers, door invloedrijke personnages ten doop werden gehouden. Den 28sten Januari 1675 werd hij als Meester te Brussel aangenomen en in het Gildeboek ingeschreven als David Teniers Junior. Sedert enkele jaren werd David II daarentegen in officieele bescheiden en familiepapieren, aangeduid als David Teniers Senior. Het is waarschijnlijk dat vader en zoon meer en meer hun samenwerking staakten, naarmate hun verhouding meer gespannen werd.

David II was in 1662 eigenaar geworden van een buitengoed « de Drij Torens » tusschen Perck en Peuthy bij Vilvoorde. Hij had het aangekocht van Rubens' weduwe Hélène Fourment en van haar tweeden man den Heer van Brouchoven van Bergeijck. Ik neig er toe om te veronderstellen, dat David II, eer hij eigenaar van deze kasteelhoeve werd, er als huurder gewoond had. Landschapstudies met mooie plekjes in de buurt van Vilvoorde, door hem onderteekend en gedateerd, zijn alle van vóór 1662. David III heeft vóór zijn reis naar Spanje in 1661 ongetwijfeld verblijf moeten houden in die buurt om er zijn godsdienstige stukken, die zich thans nog te Perck en Peuthy bevinden, te schilderen. Later, tusschen 1663 en 1671, den datum van zijn huwelijk, schijnt hij er te zijn teruggekeerd en er een bestelling te hebben gekregen voor de twee andere stukken een *Temptatie van St Antonius*, die thans nog in de kerk te Boort-Meerbeeck wordt bewaard en « David Teniers Junior fecit 1666 » is onderteekend en een tweede in de kerk te Perck *St Dominicus, knielend voor de H. Maagd en het Kind*, met dezelfde signatuur en hetzelfde jaartal.

David III overleed den 11den Februari 1685 te Brussel, in zijn huis in de Hoogstraat, zooals blijkt uit het Doodenregister in de Parochie van de Kapel.

Hij werd in de kerk te Couwenberg begraven en door zijn vader David II tot in 1690 overleefd.

Den 22sten Mei 1685 las men in de *Haarlemsche Courant* de volgende advertentie :

« Tot Brussel sullen op Maendag den 4 Juny, en volgende dagen, in 't Huys van de heer Teniers de Jonge zalr. op de Hoog-straet, verkocht werden verscheyde uytstekende en konstige schilderyen, van de voornaemste Meesters, daer onder eenige Italiaense stucken, en verscheyde stucken van den overledene, mitsgaders Teken- en Printboeken, veel stucken Tapyt, Meubelen, etc. »

Van deze voortbrengselen van den overledene, is op heden geen enkel met zekerheid bekend. Van heel den arbeid, die David III gedurende de 14 jaren, die zijn huwelijk van zijn overlijden scheiden, heeft verricht, zijn er tot heden niet meer dan twee authentiek geïdentificeerde schilderijen overgebleven, — de kartons voor de tapijten reken ik hier niet bij, en deze waren op den verkoop, na zijn overlijden in Juni 1685 niet meer aanwezig. Het waren familieportretten, die er van te voren uitgehonden waren door de erfgenamen van den artist ; ten eerste een groote groep, waar David III zich zelf heeft voorgesteld, met zijn jonge vrouw en hun drie oudste kinderen, en vervolgens het portret van Anna Maria Bonnarens, tot aan de lenden genomen en in een laag uitgesneden kleed. Dit portret bevindt zich op heden nog in hetzelfde huis, waarheen het model van den schilder, na haar weduwschap, naar Dendermonde verhuisde en welhaast hertrouwd, in 1727 ten tweeden male weduwe, en in den leeftijd van bijna 76 jaren stierf.

De familiegroep, welke tot in 1840 onder de afstammelingen in de rechte lijn van Anna Maria en haar tweeden echtgenoot Ridder van Goethem bleef bewaard, ging vervolgens over in de verzameling Wuyts-van Campen te Antwerpen, een collectie die later aan de stad Lier werd vermaakt, waar ze een belangrijk aandeel vormt van dit zeer interessante kleine plaatselijke museum.

Het andere portret berust tegenwoordig, langs den weg van herhaalde erflatingen, bij Mevrouw Parmentier, de weduwe van een achterkleinzoon van Anna Maria Bonnarens en Ridder van Goethem.

Zou het aandachtig onderzoek dezer beide portretten en de vier kerkschilderingen, die de kern uitmaken van den katalogus van het werk van David Teniers III, ons niet vergunnen om langs den weg van vergelijking en voorzichtige deducties en met eenigen schijn van recht, hem nog andere anonyme stukken of andere van twijfelachtige attributie terug te geven, zooals die hier en daar in onze Musea en Galerijen worden bewaard? Ik veroorloof mij om dienaangaande veronderstellingen te wagen en er de aandacht van kenners op te vestigen.



DAVID TENIERS Junior (III): Portret van Anna Maria Bonnarens, echtgenoote van den schilder. (Verz. van Mevr. Parmentier, Dendermonde).

II.

De vier godsdienstige voorstellingen van David III dragen allen een betrouwbaren datum. *Het Leven van den H. Jozef* te Perek en de *H. Familie* te Peuthy, zijn beide jeugdwerken, in 1660 uitgevoerd, eer de kunstenaar naar Madrid vertrok. In slechten staat van conservatie, door overschilderingen verminkt, leggen zij een duidelijk bewijs af voor den invloed dien van

Dyck op hun auteur heeft uitgeoefend. Men voelt dat David III zich de kleuren en de werkwijze van van Dyck had eigen gemaakt. Zelfde type, zelfde handen, éénzelfde kleurenakkoord. En door een eigenaardige overeenkomst in temperament, heeft David III de kunst van van Dyck op dezelfde wijze gevoeld als de beginnende Murillo er den invloed van ondergaan had. Op die wel gecomponeerde, uiterst correct geschilderde stukken, heeft het harmonieus koloriet zekere teedere, mollige rondingen, van zacht blauw, gedragen rooskleur, gebroken wit, die zich in liefkozende arabesken slingeren om het middengedeelte van het doek te Peuthy en die ons niet zouden hebben verrast op het palet van den Meester van de *Hemelvaart* in den Louvre. Op het groote stuk te Perck, waar St. Jozef een mooie karakterkop vertoont, die als een portret geïndividualiseerd is, zien we drie geheel van een gescheiden tonen van blauw, — één leiblauw, één groenblauw en een *bleu outremer*, deze worden harmonisch gedragen door een achtergrond van oud goud en donkere rooskleur, ware *vondsten* van een hoogst begaafden kolorist.

De beide andere stukken, van 1666 gedateerd, d. w. z. drie jaar na zijn terugkomst uit Spanje, verschillen onderling zeer veel van elkaar. De groote *Verzoeking van St. Antonius* (Kerk van St. Antonius de Eremijt te Boort-Meerbeek), is een streng, kloek stuk, geheel in duister bruin en blauw gehouden. Onder het half vergane vernis, is de pâte door schimmel aangetast, verwaterd door vocht en onherroepelijk bedorven. 't Stuk ziet er dof, droog, afgekorst en bros-gebarsten uit en vermag ons nog slechts in enkele onderdeelen belang in te boezemen. Den heilige ontbreekt het echter niet aan een zekere waardigheid in de houding, in zijn verachting voor de onuitgenoodigde bezoekster, een oude tooverkol, uit wier voorhoofd twee bundels lichtende stralen schieten. Kleine, naakte, halflijfs geziene jongetjes houden de een een wijnglas, de ander een pijp vast. Op den achtergrond ontwaren we een hutje, waarin zich fantastische verschijningen bewegen, de kroonlijst, de ruiten, zijn met hybridische wezentjes gevuld, elementalen, zooals de verbeelding der oude Vlamingen ze gaarne zag.

Het tweede stuk te Perck integendeel, — een breed, laag paneel als een predella met héele kleine figuurtjes gevuld, toont opnieuw een smaak voor teedere harmonieën. (Het meet ongeveer 1.60×0.80). In een met wit marmer beschoten kerk, verschijnt de Maagd, die het kind draagt aan St. Dominicus en reikt hem den rozekrans. De heilige, met een zwarten mantel over zijn wit gewaad, knielt in het midden der compositie en een bovenaardsche groep lost uit tegen een wolken-achtergrond, waarboven cherubijntjes fladderen. Blauwe mantel, rozenroode gewaden, wit lijnwaad, teedere vleeschkleur, stemmen wonderwel overeen met de schitterende frischheid van de bloemen. Aan de andere zijde, vóór de lichte wand, ontwaren we een hond (domini



ONBEKEND. (DAVID TENIERS III?): FAMILIEGROEP.
(Museum, Brussel).

canis) die den aardschen bol nadert. Een groot gordijn, door een koord met eikels omhoog gehouden, vult den bovenhoek van 't doek.

Dit gedrapeerde en opgehouden gordijn, maakte deel uit van de verzameling schildersaccessoires, die David III in zijn atelier had. We vinden het ook weer op zijn twee profane werken, de reeds gemelde portretten, welke tegenwoordig mét de copie van den Samson van van Dyck, het geheele *authentieke* œuvre van den schilder uitmaken.

De portret-groep in het Museum te Lier, is niet geteekend, evenmin als het portret van Anna Maria Bonnarens. Maar gelukkig voorziet de ononderbroken reeks van de akten van boedelscheiding en inventaris van de familie in dit verzuim, dat volstrekt niets buitengewoons is en des te meer verklaarbaar schijnt, omdat de stukken bestemd waren om het eigendom van den vervaardiger en zijn afstammelingen te blijven.

De groep te Lier stelt, zooals ik reeds zeide, den schilder met zijn vrouw en hun drie oudste kinderen voor : David (IV), Melchior-Inachus en Clara. Te oordeelen naar den leeftijd der kinderen, moet het werk zeker van 1678 zijn, het jaar der geboorte van Clara-Eugenia, die als een klein kindje op moeders schoot is voorgesteld.

Gebruik makend van een formule, waarvan hij *niet* de uitvinder was en waarop ik later terug zal komen, heeft David III de jonge vrouw midden op het doek gezet, met het eene kind op den schoot, een ander kind, dat tegen haar aanleunt en een derde staande aan haar rechterzij. Dit laatste is al als een kleine man gekleed, terwijl zijn jonger broertje op dien onbepaalden leeftijd, waarop moeders hen nog graag als heele kleine kindertjes kleeden, onder zijn mutsje nog een beetje 't kalme, zachte gezichtje van een meisje vertoont. De vader, evenals op vroegere composities, verschijnt heelemaal aan het uiteinde van het doek, bijna tegen de lijst aan en staande, zóo dat de tegenover hem hangende compositie zijn beeld weerkaatst, dat hij bezig is te schilderen. Jammer dat dit eigenaardig document niet het geluk heeft gehad van aan de beleedigingen van den tijd en der herstellers te ontkomen. Ten deele versleten, ten deele overschilderd, bladdert het hier en daar af en vertoont elders groote, dolle plekken.

De onbetwistbare verdiensten van dit stuk, doen zich niet bij den eersten aanblik onderkennen, om den eersten eenigszins onaangenamen indruk te verdrijven, is er een zorgvuldig onderzoek en welwillende aandacht noodig.

De groep van de jonge vrouw met de kinderen verheft zich, donker en dof, zwart en wit onder een breed gedrapeerd gordijn van antieke stof, dat boven een kolom is opgenomen. Een lang, smal uitzicht in de verte laat in een open dreef een landhuis zien, ongetwijfeld de « Drij Torens » bij Perck,

die David III, in zijn hoedanigheid van oudsten zoon zich vleien kon van zich eenmaal als familie-erfgoed ten deel te zien vallen.



ONBEKENDE : DE FAMILIE GERBIER. Gravuur van Mac Ardell naar het schilderij, toebehoorende aan Mrs. Calling Hanbury, Badwell Park, Hatfield.

Ik vestig hier de aandacht, hoewel ik er later bij een vergelijking, die zich als van zelf opdringt, op terugkom, op de eigenaardige behandeling van de lippen, neusgaten en oogen, het ongegeneerde in de aanhechting der ronde, laag afhangende schouders, het sterk naar voren treden der trekken, den vorm en de wijze van behandeling van sommige handen, die bijna slaals van Dyck schijnen te zijn nagevolgd, eindelijk de eigenaardige vleeschtonen, waarvan het modélé aan den schaduwkant door een scherpe lijn, een donkere streep is omgetrokken.

Diezelfde bizonderheden vinden we weer op 't mooie portretje van Anna Maria Bonnarens, dat in veel beter staat is en waarop men de karakteristieke, teerrose, sappige tonen weer schijnt te vinden van zijn allereerste kerkelijke stukken van 1660.

Anna-Maria, die ons hier een weinig gerijpter voorkomt dan op het stuk van Lier, draagt hier een kapsel met breede bandeaux, dat haar minder goed



DE FAMILIE VAN SIR BALTHASAR GERBIER.

(Verz. van Z. M. den Koning van Engeland, Windsor).

staat dan de Sévigné-krulletjes op het eerste portret. Haar laag uitgesneden keurslijf laat om haar hals een aardig parelen snoertje zien en het granaatlinnweel en rose satijn, dat haar bekleedt, doen haar schitterend teint van brunette, met mollige, rijp ontbloeide schouders, des te beter gelden.

Deze twee stukken zijn zóo eigenaardig, dat het onmogelijk is om niet getroffen te worden door hun overeenkomst met een andere portrettengroep, waarvan de attributie nog onzeker is en die ik geneigd zou zijn om aan denzelfden kunstenaar te geven. Dit is de groep, die in 1891 door het museum te Brussel van den graaf de Ribeaucourt werd aangekocht, destijds onder het etiket van van Dyck, hoewel deze toeschrijving, onmiddellijk na den aankoop, door vele zaakkundigen werd betwist.

De heer A. J. Wauters, in zijn opeenvolgende edities van den catalogus van 't museum en na de valschheid te hebben aangetoond van de toeschrijving van het werk aan van Dyck, werpt de meening op dat de schilder, dien hij voorloopig « le Maître de Ribeaucourt » noemt, wel een Brusselaar van het midden der XVII^e^ eeuw kan zijn geweest ; aan den anderen kant, heeft 't mij bij 't doorbladeren van de talrijke, aan Teniers en zijn laatste levensjaren gewijde studies,verrast om te constateeren, dat reeds de heer Nap. de Pauw [1] in een zeer gedocumenteerde studie, deze toenadering had geformuleerd en aangeduid had dat de groep van David III zeer dicht naderde bij het familieportret van Ribeaucourt. Deze omzichtige opinie, die eerbied betoonde voor de toeschrijving van het werk aan van Dyck, schijnt bijna onbemerkt voorbij te zijn gegaan. Ze was overigens maar zeer oppervlakkig opgesteld, zonder den steun van te vergelijken reproducties.

De verschillende fotografische afbeeldingen die we hier geven, vertoonen, behalve een in 't oog vallende overeenkomst tusschen de composities in hun geheel en de een weinig eentonige, artificieele teekening van de gezichten, oogen, monden, neusgaten, schouders, handen enz. Het gebruik van dezelfde accessoires valt dadelijk in 't oog. Eindelijk biedt de vergelijking der schilderwerken onderling nog beslissender elementen, het zwart der kleederen, in tegenstelling met het bleeke vleesch, alles identiek hetzelfde procédé.

Al dadelijk viel het in het oog, dat een deel der familiegroep van den Meester de Ribeaucourt bij de voorstelling van de vrouw van Sir Balthasar Gerbier met vier kinderen, op bijna slaafsche wijs een andere, door Rubens geschilderde groep weergaf. Deze groep werd door Rubens uitgevoerd naar de natuur in 1629 of 1630, toen hij als gezant naar Londen ging en de gast was van Gerbier, den agent van Karel I.

Indien we ons dan herinneren dat in 1630, Antonie van Dyck, reeds het

[1] *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique* (Anvers 1897). Les trois peintres David Teniers et leurs homonymes.

Italiaansche stadium van zijn loopbaan achter zich had, zouden we dan mogen aannemen dat hij zich nog nà dien datum met al de gespannen vlijt van een leerling en zelfs met de linksheid van een debutant, op het copieeren van een stuk van Rubens zou hebben toegelegd? Vergeten we niet dat van Dyck, na te Genua een serie prachtige portretten van een verblindende meesterschap te hebben geschilderd, in 1625 naar Antwerpen was terug gekeerd. Heel de plaatselijke aristocratie had daar voor hem gezeten, hij werd naar Brussel en den Haag ontboden, hij had zijn eerste reis naar Londen achter den rug, waar hij zich in 1632 voor goed zou vestigen. In 1634 bracht hij andermaal enkele maanden te Brussel door. Dat was het tijdstip waarop hij dikwijls Gerbier bezocht, die er zijn hoofdverblijf had gevestigd en tot in 1641 wonen zou. Hoe zou 't dus aan te nemen zijn dat op dat oogenblik van Dyck, geïnspireerd door 't werk van Rubens, dat Gerbier niet in gebreke was gebleven om met zijn meubelen en kunstvoorwerpen over te brengen, 't in zijn hoofd zou hebben gekregen om bij de uitvoering van een ander familieportret de schikking der lijnen en de waardebepaling der kleuren slaafs na te volgen?

De verwarring schijnt ontstaan te zijn uit het feit dat er twee lezingen van de familiegroep Gerbier bestaan, het een, enkel voorstellend de middengroep (Verz. van Mrs Culling Hanbury, Badwell Park, Hatfield) — een stuk dat door Max Ardell is gegraveerd, het andere met de wapenschilden van Sir Balthasar in de Kon. verzameling van het kasteel te Windsor. Men vindt er op, letterlijk gereproduceerd, de groep van de vrouw met de vier kinderen, doch de man aan de eene en vijf kinderen tusschen 5 en 11 jaar aan den anderen kant, zijn er door een andere hand bijgevoegd. De achtergrond stelt een open colonnade voor, gedeeltelijk gedrapeerd, met een smalle doorkijk in het vrije veld.

Dit tweede stuk werd toegeschreven aan van Dyck, terwijl het eerste voor een oorspronkelijk werk van Rubens doorging. Op dit oogenblik is de Windsorgroep aan Rubens terug gegeven, doch enkel voor zoover het het middengedeelte van het stuk geldt, de omringende toevoegsels zijn van een onbekende hand (Max Rooses, *Biographie nationale*, P. P. Rubens, deel XXII, blz. 357). Het raadsel blijft altijd bestaan aangaande de omstandigheden waarin en waarom Gerbier dit stuk vergrooten deed. Zijn de aan de eerste compositie toegevoegde kinderen, de jongere zusjes en broertjes van die op de middengroep? Alle denkbeeld van verschil van leeftijd tusschen hen schijnt over 't hoofd te zijn gezien! De oudsten, voorgesteld als in de eerste kindsheid, zouden dus inderdaad onder geweest zijn dan de vijf overigen, die van gelijken leeftijd of zelfs onder schijnen te zijn dan de grootste op de hoofdgroep. Het kindje op schoot zou twaalf jaar hebben



ONBEKEND. DAVID TENIERS III ?): Portret van Frederik van Marselaer, Heer van Perck en Burgemeester van Brussel. (Museum, Brussel).

kunnen wezen op 't oogenblik dat de vijf later geborenen den leeftijd hadden die de tweede groep vertoont! Dit alles is nog niet opgehelderd en geen enkele aannemelijk hypothese tot heden dienaangaande voorgesteld. Gerbier was, zooals we weten, eigenlijk een soort avonturier. Waarschijnlijk was hij te Antwerpen geboren, schilder, teekenaar en hoveling van eenigszins verdacht allooi, die door verschillende bemoeiïngen de gunst van Karel I wist te verwerven en met Rubens bevriend raakte. Niettegenstaande zijn titel en zijn fortuin, sloeg hij als edelman echter een tamelijk erbarmelijk figuur en de houding zijner vrouw, was zeker ook niet de onberispelijke

eener geboren « lady »! Rubens zelf die er zich mee had belast het portret van haar en haar vier kinderen te maken, schilderde haar door drie kinderen omringd, naakt tot aan de lendenen, op dezelfde wijze gegroepeerd als hij die zich in 1630 voor zijn Minerva gedacht had, die den Vrede beschermt tegen den Krijg (Londen, National Gallery).

Zou het nu niet waarschijnlijk zijn dat Gerbier, gedurende zijn verblijf te Brussel, zijn familietafereel in de werkplaats van den een of anderen figuurschilder heeft doen completeeren, een, die met de levering van dergelijk min vereerend werk weinig inzat, wellicht bij dien zekeren Antonie Sallaert, aan wien de heer A. J. Wauters (Cat. van het Museum te Brussel) ook heeft gedacht of dien zekeren Thomas Willebrorts, gezegd Bosschaert, van wien de inventaris der familie Teniers een portretgroep vermeldt, voorstellend David II met zijn eerste vrouw? De meer uitgebreide voorstelling van de galerij te Windsor, welke ongeveer een eeuw geleden te Haarlem aangekocht werd, was, dit schijnt niet twijfelachtig, te Brussel « bewerkt ». De kopie van het hoofddeel der compositie moet aldaar bewaard zijn gebleven en mijns inziens moet ze hervat zijn door David Teniers III, toen hij, een dertigtal jaren nadat Rubens dit model gecreëerd had, de familiegroep van de Ribeaucourts schilderde, vermoedelijk onmiddellijk na zijn terugkeer uit Spanje, toen hij nog onder den invloed van het zwart en het grijs van Velasquez en diens navolgers stond.

Men heeft veel geredetwist over de identiteit der personages die voor den schilder hebben geposeerd. De Heer Wauters heeft aangetoond dat hij niet kan aannemen dat de groep Pieter Christyn, zijn vrouw Maria van den Hove en hun kinderen moet voorstellen, waaronder dan Libert Christyn zou zijn geweest, wiens zoon later Marguerite de Ribeaucourt zou huwen.

Andere schrijvers veronderstellen dat er hier sprake is van de familie van Ridder Hubert van Vilsteren, wiens achterkleindochter Libert Christyn de Ribeaucourt heeft gehuwd, den zoon van J. D. Christyn en Marguerite de Ribeaucourt.

Opzoekingen dienaangaande zijn uiterst delikaat en moeizaam. Er is groote ijver, veel vrije tijd en de flair van een genealoog van beroep toe noodig!

Doch de bloote aanblik der schildering geeft geenszins den indruk dat de schilder een aanzienlijke familie vóór zich heeft gehad. Het doek vertoont geen enkel wapenschild, geen enkele aanwijzing aangaande den leeftijd der voorgestelde personen. Men zou veeleer meenen dat er hier sprake is van een zelfportret van een kunstenaar met zijn gezin. Cornelis de Vos heeft zich zelf op dezelfde manier geschilderd (Museum te Brussel). Een populair werk van David Teniers II, waarvan de plaatsnede zeer verspreid is, stelt



ONBEKEND : FAMILIEGROEP.

(Pinacotheek, Munchen).

dezen voor op zijn terras een zevensnarige vedel (viole de gambe) bespelend en door zijn naastbestaanden omringd.

Zou er nu geen aanleiding bestaan om de opzoekingen in die richting te leiden, door van de veronderstelling uit te gaan dat dit stuk in handen van de familie Ribeaucourt zou zijn gekomen; tegelijk met het landelijk domein *de Drij Torens* wellicht na het overlijden in 1685 van David III? De betrekkingen tusschen de Teniersen en de Christijn's waren ten allen tijde zeer levendig. We ontmoeten er de aanhoudende bewijzen van : Eerst was het in 1660 de bestelling van het altaarstuk te Perek door Mevrouw Christijn, de schoonmoeder van den graaf de Ribeaucourt. Na het huwelijk van David III stemde deze zelfde dame er in toe om peet over een der kinderen te wezen (1685). Ongetwijfeld onderhielden als buitenburen der Teniersen betrekkingen van hoffelijkheid met den kasteelheer van Perck. Deze laatsten hebben achtereenvolgens de onroerende goederen weer ingekocht die de Teniersen gedwongen waren geweest van de hand te doen. In 1671 had David II aan David III een huisje en twee bunders bouwgrond overgelaten, gelegen te Honthem bij Vilvoorde. In 1698 verkochten Marie Bonnarens en haar tweede man Ridder van Goethem dit goed aan Libert François Christijn, burggraaf van Duysburg.

De Dry Torens, allereerst door David II aan zijn schoonzoon Engrand nagelaten, — toen hij met zijn eigen kinderen in proces lag, — is vervolgens in het bezit der Ribeaucourts overgegaan.

Is het nu onwaarschijnlijk om te veronderstellen dat een familietafereel dat ontegenzeggelijk hooge kunstwaarde bezat, niet evenzoo het eigendom kan geworden zijn van een lid der familie Christijn-de Ribeaucourt, zelfs indien het personages voorstellen mocht die niet tot deze familie behooren maar integendeel den kunstenaar zelf, door de zijnen omringd?

Behalve de groep « Ribeaucourt », bezit het museum te Brussel nog twee portretten, die ik wegens aanneembare gronden eveneens voorstel om aan David Teniers III toe te schrijven. Dit geldt allereerst voor het Portret van Frederik de Marselaer, Heer van Perck en Burgemeester van Brussel. Deze, in 1678 overleden edelman, wordt in 't zwart gekleed en met een vilten hoed voorgesteld, waaronder lange, grijze haren neerhangen. Niets, uit een oogpunt van data, weerspreekt de veronderstelling, dat dit een bestelling zou zijn, aan een wélbeklanten schilder gedaan, die betrekkingen met de notabelen uit het land van Perck had aangehouden. Overeenkomstigheden in de techniek, vooral in de uitvoering der haren, schijnen dezelfde hand te toonen als van den St. Jozef te Perck en den St. Antonius te Boort-Meerbeeck.

Het tweede, dat niet zulk een sprekende overeenkomst vertoont, is Nr 609

uit den catalogus van den heer Wauters. Het stelt voor een grootwaardigheidsbekleeder van een der gilden te Brussel.

En eindelijk merkten we nog eenige analogieën op tusschen het portret van Frederik de Marselaer en dat van den bisschop Triest (anoniem en niet genummerd).

Uit inventarissen en verdeelingsacten kennen we de titels van een reeks kleine schilderijtjes van David III. De gewetensvolle en uiterst knappe schildering van een mooi kerkinterieur, dat tot achtergrond dient voor een deel van den St. Dominicus te Perck, toont dat de meester in dit genre uitmuntte, waarin hij lang met zijn vader had samengewerkt.

Wat is er geworden van die andere stukjes die zonder twijfel op de succeswerken van David II waren geïnspireerd en die tot titel voerden : *de Alchimist*, (le grand Chimicq) een Knecht, die de vrouw van een oud man omarmt, de Koning drinkt, de Vrouw, die rapen zit te schillen, de Chirugijn, die een gewonde verbindt, enz., enz. (1).

Het eerste, — *de Alchimist*, — schijnt het lot van de familiegroep van Lier gedeeld te hebben. De heer Wuyts werd in 1840 eigenaar van deze twee stukken, en beide vormden deel van het legaat van Mevr. Wuyts aan de stad Lier. Deze Alchimist is echter op zóo onbescheiden wijze gerestaureerd en overschilderd, dat er weinig van het oorspronkelijk werk overblijft.

De heer Wauters geeft in zijn katalogus aan den Meester de Ribeaucourt een familietafereel, achtereenvolgens toegeschreven aan van Dyck, aan C. de Vos en aan Frans Hals (Münchener Pinakotheek, 359) een Mansportret, toegeschreven aan Pieter Meert (Museum te Berlijn, 844[a]), twee stukjes, voorstellend een jongetje, dat bloemen plukt en een meisje dat bloemen draagt, achtereenvolgens toegeschreven aan van Dyck en Cornelis de Vos (Museum te Cassel), eindelijk een *Mansportret*, met wapenschild en devies (in novitate et justitia), gedagteekend van 1626 en toegeschreven aan van Dyck, en dat thans deel uitmaakt van een verzameling te Brussel. Voor dit laatste werk volstaat in ieder geval de datum om de mogelijkheid uit te sluiten van een toeschrijving aan David Teniers, die in 1638 geboren was.

Daarentegen schrijft Dr. von Wurzbach in zijn heel onlangs verschenen Lexicon, aan David III een II. Familie toe, geteekend David Teniers 1684 (Museum te Keulen) en het Portret van een advokaat (David Teniers fecit) dat deel uitmaakt van de Galerie Schönborn bij Weenen. Eindelijk nog de vermelding dat het woord *Junior* volgt op de authentieke handteekening, die we van hem kennen en dat ze op de twee laatste schilderijen ontbreekt, hoewel niets deze meening absoluut schijnt te weerspreken.

Verscheiden tapijten, uitgevoerd naar kartons van David III, zijn ons

1 Nota in het handschrift van David III. Archieven van de familie Schellekens.

mede bewaard gebleven. Een er van, voorstellende *De Tijd, in boeien geslagen door de Liefde*, maakt deel uit van de verzameling van den hertog van Aremberg te Brussel (D. Teniers jun., pinxit 1683). Het is afkomstig uit de fabriek van Leclerc en Peemans.

Acht andere tapijten vormen deel van de verzameling van den hertog van Medina Celi te Madrid (David Teniers junior pinxit 1630). Deze stukken zijn van het fabrikaat van Hendrik Reydams en J. Boreght (Van der Borght).

Door deze notas en inlichtingen reeks te vereenigen, en eenige veronderstellingen te wagen, hoop ik aanleiding te hebben gegeven tot nieuwe ontdekkingen en meer licht te hebben doen vallen op het werk van David Teniers, den derden van dien naam.

PAUL LAMBOTTE.

GERAADPLEEGDE BRONNEN

DR. ALFRED VON WURZBACH : *Niederländisches Künstler Lexicon*, 1910. Verbo Teniers, David III.

ALPHONSE WAUTERS : *Qui a signé David Teniers junior*. L'Art 1887 Deel X., blz. 115.

BAES : *Notes sur les quatre David Teniers*. Bull. des Commissions d'Art et d'Archéologie, 1887.

ALPH. WAUTERS : *David III Teniers*. Annales de la Société d'Archéologie. Deel XI, blz. 5 tot 40.

NAP. DE PAUW : *Les trois peintres David Teniers et leurs homonymes*. Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, 4e serie, Deel 10. blz. 301. (Antwerpen 1897).

JOHN VERMOELEN : *Teniers le jeune, sa vie et ses œuvres*. (Antwerpen 1865). Notes historiques sur David Teniers et sa famille. Journal des Beaux-Arts, 1864, 65, 66.

GALESLOOT : *Sur la fin du Procès de David II. — Sur la vraie date du décès de David II*. Annales de l'Académie d'Archéologie d'Anvers. Deel XXIII, Deel XXIV.

ID. *Sur le procès de David II avec les peintres Bruxellois*. Messager des Sciences Historiques, 1868

DE BROU : *Quelques notes et éclaircissements sur David Teniers*, enz. Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie, deel II, blz. 598.

A. J. WAUTERS : *La Peinture Flamande*. (Quantin, Paris.)

ALPH. WAUTERS : *Histoire des environs de Bruxelles*. Deel II, blz. 656.

SIRET : *Dictionnaire des peintres*. Verbo, Teniers. (David le troisième.

MAX ROOSES : *L'œuvre de P. P. Rubens*, 1890.

ID. *Rubens' Leven en Werken*, 1903.

ID. *Biographie Nationale*, Deel XXV.

A. J. WAUTERS : *Notices des diverses éditions du catalogue du Musée de Bruxelles*.

EEN BLIJ SCHILDER

AREND HIJNER

We hebben, en dat niet alleen op 't gebied van 't schilderachtige, een tijd doorleefd van buitensporige verwachtingen, teleurstellingen en verrassingen, waarop Nietzsche's woord van Umwerthung aller Werthen, wel van toepassing zou mogen heeten. In die roerige jaren van kentering, die maalstroom van door even zooveel leuzen gekenmerkte richtingen is menig talent, dat den vasten levensbodem kwijt raakte, jammerlijk te loor gegaan, terwijl anderen, nu het getijde weer wat rustiger is geworden en de bovendrijvende stroomingen gemakkelijker te onderscheiden zijn, de kracht missen hun ideaal te verwerkelijken. Het artistiek vagebondendom had voor 't eerst weer in Holland een voedzamen bodem gevonden. Men leerde niet van de renten teren en kapitaal te verzamelen, maar verspilde met het kapitaal de renten. Wie thans de wedergeboorte van dit zich helderder en krachtiger afteekenende ideaal aanschouwt, komt tot de verrassende ontdekking dat het overigens in hare ontwikkeling een zelfden weg volgde als in de middeleeuwen, over mystiek en renaissance naar de reaal-romantiek, welke de nitersten in zich op nam.

Het spreekt van zelf dat deze stroomingen zich manifesteeren in een aantal uit het totaal-aspect naar voren tredende figuren. Tot deze meer krachtig zich ontwikkelende individualiteiten reken ik Arend Hijner, wiens natuurkrachtig, vrij schilderstemperament ten slotte de rampspoed dier tijden geheel te boven moest komen. En al is hij van geen dier richtingen de meer orakelende dan arbeidzame theoretieus geweest, zoo zal men toch zelden iemand vinden wiens ontwikkelingsgang in een merkwaardige stijging zoozeer de verschillende phasen ervan spiegelt, en die zoo, meer dan men het eigenlijk wel besefte, een der banierdragers werd der nieuw dagende reaal-romantiek.

Bij zijn eerste schilderperioden behoef ik voor mijn doel niet lang stil te staan. In het zaaltje boven Riche, aan het Buitenhof, waar de door



A. HIJNER: Zeeuwsch Meisje.
(Verz. van den WelEd. Heer John Bignell, Scheveningen.)

Th. de Boek opgerichte Haagsche Kunstkring het eerst gevestigd was, lag de bakermat der Hollandsche neo-mystiek. Daar kwamen de sensitivisten, de symbolisten en pleinairisten bijeen om het nieuwe geloof te verkondigen en er zalig in te worden. Lang hebben die invloeden op Hijner niet gedrukt; eigenlijk heeft hij er maar met een half oor naar geluisterd. Ver-

meldenswaard is alleen, dat hij toen contact kreeg met de Prae-Rafaëllitische strooming, en dat toentertijde o. a. een meisjesportret ontstond, met het kopje tegen een gouden fond uitgeschilderd, hetwelk Wilhelm Ritter, toen hij het op de jubileum-tentoonstelling van Keizer Frans Jozef vond, tot warme waardeering stemde.

Het spreekt van zelf, dat een koloristisch temperament als hij, belangstelling moest hebben voor de uitingen van de toen in Holland baanbrekende kunst van het plein-air. Maar voor hem was het meer dan een theoretische proefneming. Hij was verwonderlijk praktisch in de toepassing ervan, en hij zal er zich wezenlijk de neiging naar de open lucht-toon uit behouden. Zonder veel gerucht naar buiten, bevestigde hij naar binnen, in een serie doeken en meer impressionistische plein-air schetsen en -schilderingen, een blijmoedige levensbekentenis, een der blijmoedigste welke in Holland wellicht ooit verkondigd zijn. In juiching en schatering van kleuren laait hier de montere levensvreugde op van het welvarende volk aan de Zeeuwsche kusten, dat met de Friezen den lust, zijn nieuw welvaren in een blinkende ornamentatie, in sieradiën en verdere lijfstatie frisch te bestendigen, gemeen heeft. Hij schildert een reeks tafereelen en een serie beeltenissen van Zeeuwsche boerinnen, waarvan aan een tweetal, een paar der meest uiteenloopende, zich zijn opvatting uit die tijd laat demonstreeren.

In het eene, zooveel mogelijk op toon en lijn gefotografeerd, ziet men nog de invloed der Gothische mystiek nawerken. Met de Gothiek hadden de stijlvolste pleinairisten een open hemeltoon gemeen, waarvan het liquide licht hun figuren omvloeide en verder de wereldruimte vervulde. Maar overigens liet zich hun methode het best toepassen op het landschap, waar toon, kleur en planverdeeling overheerschen en het substantieele zich gemakkelijker in een etherischen schijn laat oplossen. Wat waren hun niet zelden stille portretten, waarvan dit kopje van Hijner een zoo kenmerkend specimen is, anders dan paysages d'âme, zielelandschappen. Een jong leven tegen een stil pralende lentelucht, een kopje in teeren, gaven ovaalvorm, met een kanten mutsje ijl als vlinderwieken, en daaronder blank van schemerende beloften en een zoet en zacht openbloeienden mond.

Niettemin voelt men reeds hier, in de kleuren van het landschap, het vaste, naturalistische basement. En nog treffender zal dit uitkomen in het portret van de oude Zeeuwsche boerin (verz. Dr. J. Goemans te Goes) waar wellicht nog krachtiger het verschiet van wei en geboomte wijst op een streven naar meer substantieele kleuren. Hier is niet meer de convexe, transparant décoratieve schildering en teekening van het voorgaande. Daar, waar hij in de oogen diepte van levenservaring wil geven, is hij genoodzaakt de aloude methode van gecontrentreerd licht en bruin reeds min of meer



A. HIJNER: « Coba van 't mooie Zonnetje ».
(Verz. van den WelEd. Zeergel. Heer Dr. J. Goemans, Goes.)

toe te passen. Hij voelt blijkbaar het geringere stofuitdrukkingsvermogen der plein-air schildering. Hij verdiept thans het vlakke dekoratieve. De vleeschkleur wordt substantieeler, rondt zich plastisch af, het hoofd staat stereoscopisch vrij in de luchtomhuldheid. Licht en plastiek worden onderscheiden, hoewel zij schilderachtig eene harmonische eenheid blijven vormen, en wel omdat het van zonlicht doorgloeide vleesch niet alle lichtkleur terugstraalt en de rest absorbeert, maar nog een gedeelte der lichtkleuren tot op zekere diepte

door laat schijnen en daardoor den vleeschtoon zijn transparante warmte geeft.

Van deze periode, waarin hij de immaterialiseerende schildering der pleinairisten, bij wie de structuur der dingen op 't tweede plan staat, geleidelijk verlaat, is dit portret feitelijk de sluitsteen, en ik aarzel niet deze beeltenis van een verweerde oude vrouwentronie, waarin het echt schilderachtige zich weer doet gelden, tot de beste en blijvendste werken te rekenen, welke die school van jongeren heeft voortgebracht. En dat komt ten deele wel hierdoor: de schilder plaatste het bloeiende visueele leven in de praktijk van zijn schildering immer boven de granwe theorie.

Toonde hij hier al de onstuimige drang zijner spontane scheppingsdrift niet te willen weerstreven, bij voortduring zal dit nu steeds meer het geval zijn, en steeds zal hij daarbij zijn horizont verplaatsen en verwijden. Men moge een welwillend geloof hebben in het bestaansrecht van naturen die schilderen zonder dat er van kentering en ontwikkeling in hun kunst sprake is, zoodat het 't zelfde blijft of men een of tien specimen van hun kunst ziet .... wat men er telkens weer in mist, is, dat er geen groeiende persoonlijkheid, die een bepaald aanzicht op de wereld, een levensbeschouwing verder brengt, in levensvollen, stuwenden drang uit naar voren treedt. Dit nu is bij Hijner wel het geval. En daarom juist maakt hij, nu men zijn werk steeds meer kan overzien, zich zoo gelukkig los van de granwe gelijkmatigheid waarin zooveel binnenhuisschildering dreigt te vervallen. Hij groeit steeds meer tot een teekenende, karaktervolle figuur.

Met welk een weinig gemakzuchtige neiging en onbewust stelselmatige drang hij zijn schildertrant verder ontwikkelt, blijkt in het vervolg steeds duidelijker. Hij zal op zijn natuurlijke ontwikkelingsgang voornitloopen, uit zucht tot zelfvernieuwing een nieuw onderwerp opvatten, zoodra hij zich in een vorig geheel uitgesproken meent, en dit nieuwe plots weer onvoltooid laten staan, omdat hij voelt het nog niet te kunnen bemachtigen, om op een ander terrein de aanvulling te zoeken voor wat hem nog ontbrak. Dit laat zich door heel zijn groei en wording aantoonen in een serie werken, waarnit ik nu en dan een greep zal doen ter illustratie van mijn betoog.

Tot nog toe had Hijner min of meer in de kleur van het plein air doorgewerkt. Steeds krachtiger echter manifesteerde zich hem een drang naar substantiëeler kleur- en stofuitdrukking. Naast en na dit lyrisch extatische trekt hem steeds meer het epische ervaringsleven, en hij is niet de eenige die in dien tijd zonverbrande, gegroefde koppen, waarop de tijd in kabbalistisch rimpelschrift 's menschen levenslot en geheimenissen afdrukte, schildert. En thans, als voelt hij wat zijne verdere ontwikkeling in den weg staat, verdiept en gerijpt als hij is door steeds ernstiger levenservaringen, welke hem ook de

grauwe schaduwkant van het leven onthullen, werpt hij, zich in de stilte van zijn atelier terugtrekkende, zich met instinctief reageerende kracht op een stil-



A. HIJNER : Stilleven

levenonderwerp, waarvan de schildering wel een contra-betoging tegen het trillende plein air gelijkt, waarin de kleur zich niet van de dingen losmaakt en in de ruimte trilt, maar waar integendeel de lichtkleur dermate geabsorbeerd wordt, dat zij niets meer schijnt dan het aanschijn, het wezen der substantie zelve, waarop het licht terugkaatst en glinstert zonder opkleurende kracht. Hij gaat in dit merkwaardige stilleven van kabeljauwen, een mes, een mand en een paar mooten, nog verder. Hij schildert er het phosphoresceerende licht dat zélf een lichtbron vormt, in de blauwachtig glanzende weerschijn van de slijmige vischhuid en de timide, geheime lichtglansen van de mooten op het tweede plan. Het clair obscuur met zijne geheimenissen doet zich opnieuw in zijne kunst gelden.

Men voelt de consequentie in den ontwikkelingsgang dezer lichtschildering waarvan ik maar weinig zoo typeerende voorbeelden weet. Maar tevens constateeren wij twee andere verschijnsels. Klonken tot nog toe zijn doeken in majeur, hier stemt hij ze in mineur. De aanhef is zeer gedempt, maar

daardoor juist te meer afwijkend van zijn vorig palet, en ik geloof daarbij niet, dat hij ooit voordien het leven oprechter betrapt heeft dan in deze lillende mooten en in zoo omtloerste schildering. Waar hem elders de bloei van het leven trok, daar trekt hem hier iets anders, het verwordende in zijn chemisch proces. Hij schildert weer eens iets dat zooals men zegt mooi moet worden door het schilderen. De onbewuste schilder in hem heeft het gewonnen van den methodist.

Thans vinden we weer het « an sich » der dingen, het karakter der dingen op zich zelf, volkomen behartigd, en toch bindt een stille totaaltoon alle deelen meer dan ooit. Hij gaat uit van den grauwen toon welken een Hollandsch schilder van huis uit als eigen tegen klinkt, vervangt het egaal open licht der pointillisten door de concentrische schildering van het clair obscuur met zijn hoofdlicht op het eerste en zijn licht in halven toon op het tweede plan. Maar in die schuifelende lichttoon komen de plastiek, de felle schildering der meesterkoppen met het daarin glariënde oog, de veerkracht en spanning van zoo'n vischlijf in een uitnemende anatomie uitstekend tot hun recht. Thans ook zal de penseelvoering in een meer samengestelde techniek steeds meer meespreken. Niet lang daarna schildert hij een boerenvrouw tegen het optisch zoo werkzame fond der meesters van het clair obscuur, licht tegen donker, donker tegen licht, dat de aandacht geheel op het gelaat concentreert. Niet minder dan het stilleven is dit portret van beteekenis voor zijn verdere figuuropvatting en schildering.

Nu heeft hij zich een wijd terrein afgebakend. Van het schaterende, feestende leven buiten in de felle zon geschilderd, dat zich in zijn volle uitbundigheid manifesteerde naar dit stille leven, ergens binnenshuis bespied, is een heele, misschien zelfs wel gewaagde stap, en men moet wel een schilder in hart en nieren zijn om zooiets straffeloos te kunnen ondernemen. Maar dit rasschilder zijn, kenmerkt hem juist zijn heele loopbaan door. Hoe dit ook zij, thans heeft hij het doorgangs- en uitgangspunt gevonden voor een meer alles omvamende levensobservatie en een zich verniewende, van elk onderwerp zich meer karaktervol aanpassende schildertrant.

Het zou leerzaam zijn de groei van die trant, welke zich uit de tegenstelling van mineur- en majeur-tonen, van het stralendste zonlicht naar het schaduw-diepste bruin, te volgen in al zijne variaties. Wij zullen ons echter tevreden moeten stellen met enkel de hoofdlijnen aan te geven. Maar deze zijn interessant genoeg.

Wat is er logischer dan dat de schilder die tot nog toe gewoon was zijn figuren buitenshuis te schilderen, er thans toe komt dit binnenshuis te doen. Het is wel teekenend te zien, hoe hem, den vroegeren buitenschilder, daarbij vooral het meer natuurlijke Brabantsche binnenhuis trekt, met zijn primitief



A. HIJNER : DE WIJNOOGST.

Verz. van den WelEd. Heer F. W. Ross, 's Gravenhage).

naturalistische oer-architectuur, die niet zonder een monumentale grootheid is, met zijn boeren, die er met klompen binnen loopen, met het stof van buiten nog aan hun voeten en die er leven als in de natuur. Hoe hij na aansluiting te hebben gezocht bij de eeuwenoude schilderstradities van zijn ras en daarbij weer steunende op de picturale wetten van oudsher, toch zijn stijl op die wijze dermate verfrischt en onafhankelijk houdt, dat hier inderdaad weer van een aparte, oorspronkelijke binnenhuisopvatting gesproken kan worden.

Natuur en methode zullen elkaar thans steeds meer doordringen. Op zijn palet mengt hij thans een gamma dat varieert van den grauwen stilleventoon naar den lichten gouden lilatoon van het plein-air. Hij voelt dat de grauwe mineurtonen van deze verweerde binnenhuizen den majeurtoon van zijn volle lichtkleuren des te uitbundiger zullen doen uitklinken, dat er niets werkzamer is dan deze tegenstelling, en hij zet tegen dat gamma van grauwen, bruinen, steenrooden en gele okertonen, het paarsch en rood en roomwit van een kiel of jakje. En als verbindende tusschentoon tusschen dit juichende licht en wademende, schuifelende donker, gebruikt hij met voorliefde het warme, sprekende en toch lichtarme rood.

Maar hij gaat in deze lijn nog verder. Hij zet de deuren wijd open voor het in de wijde wereldruimte laaiende en glinsterende zonlicht, dat daar buiten om deze stille binnenhuizen een daverende triomf schijnt te vieren. Tegen de post van de deur leunt een jonge boer die een jonge boerendeern uitnoodigt voor de kermis. Buiten speelt het zonlicht over wijngaardranken. Hij, die immer de volksfeesten gaarne schilderde en die liefde ook later weer zal uiten, openbaart thans eene intiemere epische trek door het schilderen van de aloude volksgebruiken.

Willen wij een min of meer figuurlijke voorstelling van de geestes-attitude van den schilder uit dien tijd hebben, dan kunnen wij niet beter doen dan te kijken naar het dubbele figuurstuk *In het Atelier*, dat ons den schilder verdiept en ernstig doet staan naast het jonge bloeiende leven aan zijn zij, dat den praal ervan bemint. Blijheid gelouterd en verdiept door ernst, ernst gesterkt door 's levens blijheid, dat zijn voortaan de stemmingen die hem beheerschen.

Onderwijl bloeit ook uit het stilleven iets merkwaardigs voor. Langzaam aan zien wij hoe er zich de idylle uit ontwikkelt. Ook hier een neiging alles te doordrenken met natuur en er den echo van het leven te doen weerklinken. Niet alleen oefent hij zijn palet door het oplossen van meer alleen koloristische problemen, ook in het onderwerp is min of meer een ontwikkeling naar dien kant. Van deze reeks vermelden wij een roode kreeft met een tinnen schotel en als sluitstuk een geveld hert, reeds minder opgevat als

stilleven dan als embleem van het jagersleven. Daarop volgt dan een samenvatting van figuurstuk en stilleven, dat als 't ware het contact van beiden



A. HIJNER: Brabantsche Pomp.
(Verz. van den WelEd. Heer Blauw, Scheveningen).

vormt: een vischbank met kabeljauwen in mineurtoon en daarachter een koopvrouw met opengeslagen schoudermantel, waaruit een diep warm rood opkleurt.

Het contact met de eigenlijke natuur vormt zich steeds sterker in een andere serie, waarin hij de blije lachende overdadige weelde van den oogst viert en verheerlijkt. Daar komt de landelijke idylle opnieuw en eerst recht om den hoek turen. Zou in de eigenlijke stillevens de tragische ondertoon steeds meer gedempt worden en het idyllische element gaan overheerschen, het lijkt wel of hier een nieuwe levenshlijheid, eerst in stille onderdrukte tonen, maar steeds voller en ten slotte in alle onstuimigheid zal losbreken.

We vinden het licht en bruin hier met een zonnigen buitentoon doorlaaid. Zooals een nieuwe wereldwording stamt uit de oude, zoo schijnt ook zijn nieuwe schilderopvatting hecht gerugsteund en gedragen door de

overlevering. Uit de purperen schaduwgloeïngen der druiventrossen doemt lachend de montere tronie op van een jongen boer. Het is alsof iets van Jordaens' bachantischen zinnentuimel herleeft, en, impressionistisch tot een moment samen geklonken met juiching en siddering, met davering en praal van kleuren en tonen losbreekt uit de montere gelaten van deze boersche sater en, met van zonnevreugd en zonneglariën overloopende oogen, lachende boersche bachante. Het is het stilleven dat hier in een uiting van levensuitbundigheid omgezet wordt.

In figuurlijken zin zou men deze schilderijen impressionistiche allegorien van den oogst kunnen noemen. Dit min of meer zinnebeeldige geeft aan zijn werk soms een meer algemeene beteekenis. Hij legt er niet het accent op, hij blijft hier schilder zonder meer, maar hij zet de fantasie van den toeschouwer onbewust in beweging, en diens mijmerende gedachten dwalen af naar vroegere tijden, waarin de oogst werkelijk gevierd werd als een heilige, zin en geest bedwelmende verrukking, een blijde feestelijkheid.

Het gevoel voor zooiets heeft men niet of men moet zich geheel in het bestaan der boeren ingeleefd hebben. Men kan een binnenhuisje als een stilleven schilderen zooals in Holland tegewoordig te veel gedaan wordt, men kan uitgaan van de stemming van het binnenhuis met de figuren als stillevenstoffage, of men kan uitgaan van de stemming der menschen. Dit laatste doet Hijner.

Toen de onstuimigheid der oogstlyriek de meer sombre stemmingen der voorgaande periode gebroken had, was hij wellicht ook eerst rijp voor de opvatting welke hij thans in zijn binnenhuizen zal ontwikkelen. Op een periode van blijheid zonder meer, volgde een periode van verdiepende ernst, welke een oogenblik te veel ernst alleen dreigde te worden. Boven die eenzijdige ernst uit bracht hem opnieuw de eeuwige overwinnende baring der natuur. Hij was thans rijp voor den humor, die een verbinding van ernst en blijheid beide is. En thans ook begreep hij het karakter van het boerenvolk hetwelk hij ging schilderen. Hij toeft in hun midden. Vertrouwd geworden met het doen en laten der Noord-Brabantsche boeren, wien de roomsche godsdienst te midden van hun sombere zware strijd iets op de natuur te veroveren, blij heeft gehouden, observeert hij ze ongemerkt in hun dagelijksch werk, hij woont hun « buurten » onder de schouw en hun feestelijke openbare bijeenkomsten bij. Hij betrapt hen ongestoord in hun intieme leven en ze spelen geen comedie meer voor hem, maar doen zich in hun ware gedaante voor. En ook hunne geschiedenis begint zin en beteekenis voor hem te krijgen, hunne overlevingen, gebruiken, hun geloof en bijgeloof boeien hem en leveren hem de interessantste stof voor zijne schilderijen. Hij zal thans de epiek van het Brabantsche boerenland schilderen, niet de tragische, maar



A. HIJNER: Bijbeltroost.
(Verz. Jhr. J. J. O. Bicker, 's Gravenhage).

vooral de blijlustige. Aan het lyrisme van zijn vroegeren tijd zal hij thans het epische ervaringsleven toevoegen. En van ervaringsleven spreken deze huizen met hun naturalistische structuur, die van binnen even natuurlijk dooradem schijnen als zij buiten door weer en wind omspeeld worden, en overal de verweerde kabbalistische teekenen dragen van het leven van vele elkaar opvolgende geslachten.

De teekenende formatie van de rieten daken dragende stuthalken, vormen met de drie omsluitende wanden het logische kader en de natuurlijke compositielijnen van zijn schilderij, terwijl het huisgerij, een bezem, een ton, een takkebos, een aan de wand gehangen jas enz. de ongezochtste hoekvullingen vormen, welke, verdonkerd, de verlichte handeling in het

midden harmonisch afsluiten. Hier ook vindt hij tot zijn verrassing de oude formule in de natuur als van zelf gevormd en hij doordringt ze met nieuw leven. Kantig zet hij somwijlen een typische gestalte half buiten den lichtkring, het gelaat donker en profil, waardoor het type gemarkeerd wordt, dat hij zoo gaarne zoekt, steeds omademd door dat monter geheimzinnige hetwelk hij nu eenmaal in hun wezen speurt.

Het type, niet zonder humor gezien, zooals de ouden het wel zagen, zooals Mauve, de Marissen, Allebé, Van der Velden enz., het in jongd gaarne schilderden, het terrein van den humor dat nadien in Holland zoo goed als braak bleef liggen en dat thans weer ontgonnen wordt door jongeren en jongsten waarvan ik behalve Hijner, Broedelet, Garf, W. van den Berg en den den te weinig gekenden Van der Nat noem. Deze opvatting alleen kan de Hollandsche binnenhuisschildering uit het moeras halen waarin zij thans vast zit. In deze hernieuwende richting, welke aan de Hollandsche tragiek, gemoedelijkheid en humor, na Van der Velden weer voor 't eerst la note gaie toevoegt, arbeidde Hijner wel het meest consequent door.

Zoo ontstaat er dan een merkwaardige, steeds meer van een eigendommelijk, schilderachtig leven sprekende reeks. Achtereenvolgens schildert hij de *Dag na de Gouden Bruiloft*, (Verzameling Blauw, Scheveningen), een zijner grootste, verst doorgevoerde doeken, waar het oudje met haar blinde oogen, de klatergouden kroon nog boven haar hoofd, zich door haar buurmeisje, nieuwsgierig en belangstellend in de zichtbare wereld als blinden zijn, alles van het feest laat vertellen, waar zij ook mee aanzat, doch alleen maar hoorde en niets zag. De psychologie is in dit doek in een fijn geschakeerden lichttoon ver doorgevoerd. Dan volgt meer episch rustig en breed van schildering *Bijbeltroost*, (Verzameling Jonkheer J. J. O. Bicker, den Haag), dat in een milden,warmen, diep verzadigden lichttoon baadt. En dan ontwerpt hij ook een magistrale voorstudie van den *Wonderdokter*, die zeldzaam compleet is. Hij treft het, dat hij, wanneer hij een boerenwoning binnentreedt, waar de boerin ziek te bed ligt en de drankjes van den dokter geen uitkomst verschaffen, een buurman de kwade ban die op het vrouwtje rust, met een tooverformule zal verbreken. Het geheel baadt in een fantastischen, warmen lichtgloed. De oranje-roode kiel van den duivelbanner, klinkt warm tegen het paars van de boezeroen van den boer en het diepe, stil vlammende wijnrood van het jakje van een jonge boerin. Het oude moedertje kijkt nieuwsgierig door de bedgordijnen. Rechts staat nog een met een grijsblauwe doek toegedekte teenen wieg.

Kantig staat de figuur van den kwakzalver met zijn hooge hoed bijna midden in het schilderij en geeft het ceremoniëel daardoor iets zinvol statigs en de toover van zijn hoxus poxus doorwaart het vertrek. Het is of men de

nawerking van de zinvolle mathematiek uit zijn plein-air methode, in de pyramidale opbouw van de oude Zeeuwsche boerin, maar hier nu geheel spontaan



A. HIJNER: Koningschieten.
(Schets in het bezit van den schilder).

geworden, nog navoelt. Hij raakt zniverder dan de meesten der jongeren het wezen der stemming, omdat hij deze door den toover der handeling verdiept. Deze is hem hier reeds zoozeer hoofdzaak, dat hij in dit schilderij de binnenhuis-omgeving niet dan summier aanduidt. En dat is in aanleg juist. Onder den indruk voor zoo'n handeling vergeet men al het bijkomstige.

Hoe geheel anders is nu zijn uitgangspunt. Thans zijn de plein-air kleuren in hun decoratieve analyse niet meer hoofdzaak, maar het alle kleur in zich bevattende en alles oplossende licht is het geheimzinnige medium der stemming, het geheimzinnige fluidum dat alles verbindt.

Dan ontstaat er een andere, kras het leven op de daad betrappende schets van een boer, die uit zijn bierkroes een jonge boerendeern zat voert. Met het hoofd op den arm en op tafel liggend, kijkt zij hem met een verdacht lodderig wezen aan, en onderwijl schenkt de boer haar de kan vol. Daar achter gaapt het donker van een alkoof.

De schildering van de deern is recht op het leven af. De boer is geteekend als een vroolijke vreemde snuiter wiens suggestief doen en laten evenveel vermoeden doet, als zijn in 't donker van een fantastisch hooge, slappe hoed verborgen tronie het toelaat. Hiernaar ontstaat een zeer compleet schilderij, waarin het zelfde onderwerp nog fijner uitgezegd is, de teekening meer tintelend omschrijvend en de kleur in schuifelender toonwaarden doorgevoerd is. Men zou hier, zonder dat uiterlijke overeenkomst opvalt, Jan Steen en den jongen Vermeer van de Dresdensche koppelaarster in een vergelijking kunnen betrekken, zoo tintelend is in deze doeken de blijmoedige geest. Maar niettemin blijft hiernaast de magistrale aanzet door de spontane directheid, waarmee het moment betrapt is, zijn waarde behouden.

Doch ook het buitenleven blijft hier van een boeiend belang. Steeds bewaart hij het contact er mee. Herhaaldelijk doemt een oude zwerver, een schaapherder, een burende gast in zijn binnenhuizen op, half in de open deur staande, met de geur van de zonnige buitenlucht nog in hun kleeren. Een er van heeft tot motief een oude zwerver, die zoo'n boerenwoning komt binnenvallen, en over een hem geschonken maal gebogen zit terwijl de boerin die even de trap naar een optrekje opgaat, hem meewarig en half verdacht beturt. Prachtig is hier in grijzen toonaard de ruimte uitgedrukt. Er schemert een illusie van verheid en buitenruimte door het raam, en terwijl de oude zwerver in zijn armzalig doen naar het leven afgebeeld is, voelen wij van de in een rood jakje gehulde, in het zonlicht de trap opgaande boerin een weldadige warmte uitstralen. Dit lijkt mij een der meest welgeslaagde exempels waaraan de nieuwe binnenhuisschildering haar overtuiging zou kunnen demonstreeren.

Het buiten blijft hem dus steeds interesseeren. Er waart hier in dit bijna legendarisch oude Roomsche land, met zijn onder het statig rijzende kruinen van hooge Canadeesche en Australische populieren en schimmig blinkende berken soms, half verborgen monumentale, wijd in den omtrek verstrooide boerenhuizingen, iets van het oer-nieuwe, mystieke van een Boeren-Breughel. Van Gogh schilderde er zijn geweldig fanatieke, bijna krankzinnig indrukwekkende boerentronies. De Hollandsche schilders zitten er veel tegenwoordig, maar weinigen er het type vandaan, het mystieke van deze zich met hun geheimzinnig wezen uit die natuurmacht losmakende boeren, die in hun eenzaamheid elke traditioneele gelegenheid nog aangrijpen om te buurten en te feesten. En als zij feesten, dan breekt de monterheid, de volkshumor in hen los. Dat zijn de momenten welke Hijner aangrijpt, en zoo ontstaat ook zijn groote pakkende schets voor *Koningschieten*, te belangrijk om er niet bij stil te staan. Hij laat het onderwerp echter voor een oogenblik los, omdat hij er feitelijk zijn ontwikkelingsgang in vooruit loopt. Hij



A. HIJNER : DE OUDE ZWERVER.

(Verz. van den Wel Ed. Heer J. Hoogerhoud. 's-Gravenhage)

schildert nu een reeks landschapstudies, melancholische avondstemmingen en weerstemmingen met grijze en wildvarende luchten, welke men als de lyrische voortzetting van de stilleven-idylles en de wijnoogsten kan beschouwen, welke reeks hij besluit met de Brabantsche Pomp, waarin zoo raak de weerslag van de vlottende natuur zit, dat men als 't ware van de lichtwerking, op den grond de gesteldheid der lucht kan aflezen. Hij ziet de natuur nu niet meer alleen zonnig, maar ook meer dramatisch bewogen in overeenstemmig met de figuren, met de tafereelen welke hij er zich in ziet afspelen. En zoo overbrugt hij de nog bestaande gaping tusschen mensch en natuur. De epiek zijner figuren moet lyrisch emphatisch doorademd worden. De dramatiek is de eenheid van het lyrische en epische. En zoo bereidt hij zich nader voor op de feestelijke naturalistische dramatiek van zijn *Koningschieten*, (eig. van den schilder), waarvan weer het opmerkelijke is, dat de stemming der menschen die der wijde wereldruimte geheel doorklinkt en bepaalt.

Deze kant is zeer karakteristiek voor het innerlijk feestelijke, somwijlen openbare karakter van zijn kunst. In zijn eersten tijd maakte hij een allegorische voorstelling van oud-Vlaamsche primitieve schilders, een fragment voor een muurschildering. In den tijd van het plein-air ontstonden de *Veldprediker* en een merkwaardige voorstelling *Het Nieuwe Paard* (Verzameling Dr. W. C. Kleyn, den Haag), dat, ontdaan van zijn moderne opvatting, wel een mystiek symbool kon zijn : een jonge boer en boerin in bijna plechtigen stand onder de schaduw van een boom door het loofwerk waarvan de zon wemellichten strooit, en nevens hen een wit paard, in mystiek blanken toon, in een contour edel als die van een zwaan. In zijn tijd van naturalistische verdieping ontstaan de vieringen van den wijnoogst met hun nog min of meer synthetisch karakter. Maar hier in *Koningschieten* is alle styleerende vormenschoon, zooals wij dat van de renaissance kennen, dramatisch doorgloeid. Hij styleert niet meer, maar schept om. Zijn fantasie is de fantasie der metamorfose, waarvan de toover in de *Wonderdokter* al was aangekondigd. De romaansche vormgeving is thans volkomen germaansch. Deze typen hebben de fantastische bekoring van het germaansche vormenschoon. De karakteristiek heeft de oude schoonheidsvormen verstoord, maar heelt reeds in Rembrandts tijd en in het werk der oude naturalistische genreschilders, waarop ook Millet en Israëls doorgingen, daarvoor andere normen in de plaats gesteld. Het karakteristieke schoon, dat de typische bekoring van den vorm kent naast de intense lyrische verdieping, is in aanleg van hoogere, wijl dramatische orde. De bekoring van deze vorm voleindiging kan de zelfstandige germaansche kunst stellen tegenover de meer dekoratief romaansche.

Bij Hijner ligt in het feestelijk karakter zijner dramatiek het accent op het type en op naturalistische sentiment. Hij doet zijn worp naar

het hoogere, stevig van de aarde uit. En waar hij het doet, vat hij al zijn gegevens, al de kwaliteiten van zijn vroegere werk concentrisch saam. Het is alsof dit nieuwere er de logische consequentie van is en alsof alle ontwikkelingslijnen er samen vloeien. Verschillende typen uit zijn vroegere werk duiken hier in een zelfstandige gedaante nieuw op, in een compositie die de traditie volgt en die toch weer zoo gloednieuw mag heeten. Daar, in het midden van een tweetal luisterende boeren, staat met een Ostade-hoed geheel goud in het licht badend de oude schaapherder. De legendarische toon van het vroegere karakter is hier feestelijker gestemd Het epische is er dramatischer. Thans na zijn stilleventijd, mengt hij grauwe ondertonen, onder de blije. Maar het is niet de tragische dramatiek. Het moment is dat van overwinning na den strijd en de viering er van. Het komische in deze kostelijke boerenkomedie, die een spel, het gaaischieten, al meer dan twee eeuwen ouder dan Rembrandts Nachtwacht, opvoeren, overheerscht de tragische melancholie der herinnering, in een toon van uitbundigen humor en met het bekorende, vreemde, fantastische dat in de metamorphoze is. Want hij houdt er van ze op te tooien naar hun ouden, wezenlijken aard. En triomfantelijk breekt in de nu meer orkestraal saamgevoegde kleuren, onder een vlottende, van zonnegloed en -jniching doorlaaide hemel, na de spanning van den strijd, de ingehouden vreugde los, en zal de met zijn blinkende triomfteekens omhangen en met op een wit paard gezette, gekroonde koning, den luister van zijn overwinning vieren.

Zoo is Hijner een der eersten, zoo niet de eerste, en in alle geval een der meest doelbewusten, die afzettende van een gezonden, vruchtbaren reëelen levensbodem zoowel in schilderwijze — waarbij hij ook kracht zoekt na aansluiting en voortbouwen op de veroveringen van zijn directe en vroegere voorgangers en waarin hij opnieuw bewijst dat alle dramatisch aangelegde kunst compileert — als wel in het bewerken van de gewoonten en gebruiken, die te weinig beschreven zoo intieme geschiedenis van een volk, in de school der reaal-romantiek baanbrekend, met meer bewustheid koers zet naar een doel waaromtrent wel veel geruchten weerklinken. maar in de lijn waarvan maar weinig zooveel positiefs werd bereikt, als hij, die er mogelijk nooit dan vaag iets van verluiden hoorde, in zijn werk reeds mocht aanduiden en geven.

En als zoodanig leek mij dan ook de demonstratie van zijn in menig opzicht leerzame ontwikkelingsgang, voor zoover die tot nog toe te volgen is, van meer dan gewone waarde en beteekenis voor de jongere schilderscholen, die er deze aloude, maar te vaak miskende wijsheid uit mogen putten, dat groei en bestendiging van idealen niet gediend worden met ontkenning van het vroeger veroverde, zooals lang, en ook in den jongsten tijd wel het geval placht te zijn, maar door een wijs en gepast, dat is, oorspronkelijk, hernieu-



A. HIJNER : GEZELLIG PRAATJE.

(Verz. van den WelEd. Heer John Bignell, Scheveningen).

wend benutten daarvan, en dat daaruit het nieuwe dikwijls verrassend spoedig, als van zelf opbloeit.

Doch dit zal alleen gebeuren, wanneer men, zooals met dezen schilder het geval is, als een zelfstandige, zich in zijn werk steeds weer in rustig, onbevangen streven vernieuwende persoonlijkheid, vrij van oude dorrende conventies, volop staat in het leven van een aan verjongde idealen zwanger gaanden en er de vervulling van hoopvol verbeidenden tijd

H. DE BOER.

REMBRANDTIANA

VIII [1]

HET SCHEEPJE VAN FORTUIN



NDER Rembrandts etswerk uit het begin van zijn Amsterdamschen tijd, treft men een levendig gecomponeerd prentje aan, waarvan de figurenrijke voorstelling tot nog toe eigenlijk in het geheel niet verklaard is. Wij bedoelen het van ouds aldus genoemde *Scheepje van fortuin* (gedateerd 1633), dat voor het in 1634 te Amsterdam verschenen boek van Elias Herckmans : *Der Zeevaert Lof* gemaakt werd. Reeds uit de achttiende-eeuwsche beschrijvingen van het blad blijkt, dat men met de beteekenis er van niet wel raad wist. In plaats van een verklaring te geven, bepaalt men zich daarom tot een zakelijke beschrijving, welke zelve echter in nauwkeurigheid te kort schiet.

Men laat de hoofdfiguur, den man op het neerstortende paard, zijn teleurstelling uitdrukken bij het zien naar de vrouwefiguur op het schip, welke hem verlaat. Deze ineenzinkende held kijkt evenwel, naar-voren-opzij gericht, volstrekt niet naar de vrouw op het schip, die op een plan áchter hem staat. En het oorzakelijke verband tusschen zijn teleurstelling en de figuur, welke dan Fortuna heet te zijn, wordt dus gefingeerd. Men laat voorts deze vrouwegestalte met de linkerhand den mast van het scheepje vasthouden, wat ze niet doen kán, omdat die mast geheel áchter haar hand blijft, en wat zij niet doét, omdat ze blijkbaar met die hand iets ophijscht.

Dit wat de oudste beschrijving, die van Gersaint (1751), betreft.

Daniel Daulby (1796) schrijft zijn voorgangers vrijwel na, maar laat de Fortuna met de linkerhand het zeil ophijschen in plaats van den mast vasthouden, en wijst ook nog op de vloot in de verte achter het schip.

[1] Het in November 1908 (Deel XIV, blz. 194) ongenummerd verschenen opstel over *Het Portret van Rembrandts moeder* wilden wij gaarne als *Rembrandtianum VII* betiteld zien; met *Het Scheepje van Fortuin* wordt dan, als *Rembrandtianum VIII* de reeks ononderbroken voortgezet. Het verheugt ons, onze lezers te kunnen mededeelen, dat deze reeks eerlang door nieuwe bijdragen zal worden verrijkt. Red.

Adam Bartsch (1797) houdt zich weder nader aan den tekst van Gersaint, en laat de Fortuna den mast weer vasthouden, maar gaat door op de observatie van Daulby, dat een aantal personen links de trappen van den tempel oploopen, daarbij preciseerende, dat zij er binnen willen gaan, hetgeen verkeerd is, daar men duidelijk bezig is de deuren er van te sluiten.

Deze descriptie wordt dan door Claussin (1824) weder overgenomen. Maar aan een verklaring van de onnauwkeurig bekeken compositie komt men niet toe.

Charles Blanc (1873) is, geloof ik, de eerste die, terwijl hij de onnauwkeurige beschrijving zijner voorgangers overnam, zich aan een nadere vertolking van het sujet gewaagd heeft.

Hij zegt, dat de tekst bij deze prent ons doet zien, hoe hier een voorstelling van den *Slag bij Actium* wordt gegeven, hoe de overwonnen held Antonius is, en hoe het standbeeld en de tempel aanduidingen zijn van den tempel van Janus (dit laatste was ook sinds Daulby reeds opgemerkt) welks deuren door Augustus werden gesloten.

Vosmaer (1877) echter was met deze explicatie in het geheel niet tevreden. Terwijl hij evenwel het Derde Boeck van Hereckmans' gedicht verder doorlas, trof hem daarin een beschrijving van de reis van den apostel Paulus naar Rome, en het is in die plaats dat hij dan den tekst van het prentje meent te vinden. Het gebouw in den achtergrond is volgens hem de tempel van Jeruzalem, en verder verband vindt hij met een tekst uit de Handelingen XXI, welke verhaalt hoe Paulus gegrepen en buiten den tempel getrokken werd, waarop men terstond de deuren sloot. Hij werd toen op last van den overste met twee ketenen gebonden, en ook dit vindt Vosmaer, waar en hoe zegt hij niet, op de prent voorgesteld. In de hooldfiguur op den voorgrond, die met het paard stort, ziet hij weder Paulus, en wel op den weg naar Damascus, en in de groep van het scheepje vindt hij nogeens een anderen tekst uit de Handelingen betreffende Paulus geïllustreerd.

Volgens Vosmaer nam Rembrandt dus aanleiding tot zijn motief uit de veel verder staande verzen van Hereckmans, maar drong hij dieper door in het aanvaarde sujet, door verschillende onderdeelen, die niet in het verhaal van den dichter voorkomen, aan de Handelingen te ontleenen.

Deze verklaring van Vosmaer vond geen instemming bij Dutuit (1883), die met alle reden opmerkt, hoe aan het begin van het derde boek, op de plaats waarboven de ets is afgedrukt, het jaartal van den slag bij Actium in de marge nadrukkelijk vermeld staat, en de tekst met de kantteekening betrekking hebben op het sluiten van den Janus-tempel, terwijl die tempel van Janus op de prent duidelijk is afgebeeld. Daarentegen komt het verhaal van Paulus eerst negen bladzijden verder voor en een daarbij gevoegde ets van een andere hand heeft bizonderlijk op dat verhaal betrekking.

Middleton (1878), ofschoon in zijn beschrijving aannemende dat de tempel van Janus afgebeeld wordt, had zich in strijd daarmede weer geneigd getoond tot Vosmaer's verklaring, — doch Rovinski houdt zich aan Dutuit en verwerpt Vosmaer's these, terwijl ook von Seidlitz Dutuit's bewijsvoering als afdoend gelden laat.

Inderdaad lijkt ook ons Vosmaer's verklaring buitengewoon ver gezocht. Het feit alleen al dat de tempel van Janus zoo bizonder duidelijk op de prent gemarkeerd staat, terwijl daarvan in den tekst met nadruk gesproken wordt, maakt het ondenkbaar, dat hier de tempel van Jeruzalem bedoeld zou wezen, — terwijl het nazoeken van de verspreide teksten uit de Handelingen, te veel aan een chercher midi à quatorze heures doet denken. Vosmaer wil juist de hoofdfiguren en de hoofdhandeling van de prent op plaatsen geheel buiten Herckmans' tekst terugbrengen. En zou het bovendien niet van een te zonderlinge willekeur zijn, den apostel Paulus met een lauwerkrans om het hoofd en met een korten staf die hem uit de hand valt, af te beelden?

Maar bovendien kennen wij Rembrandt uit zoovele aan het Oude en Nieuwe Testament ontleende etsen als een buitengewoon nauwkeurig, ja dikwijls letterlijk illustrateur van den tekst, dat men toch niet maar opeens mag aannemen, dat hij hier zoo geheel anders zou zijn te werk gegaan. Honderd kansen, kan men wel zeggen, staan er tegen een, dat, waar hij eenmaal de opdracht aanvaardde, om voor een bepaalde plaats in Herckmans' boek een illustratie te leveren, hij, al was het misschien op zeer eigenaardige wijze, beproeven zou, om den tekst zelf, waar hij mee te doen had, levend uit te beelden.

En echter was dit hier waarlijk geen gemakkelijke taak. Het langademige gedicht van Herckmans « handelende van de gedenckwaerdighste Zeevaerden » met de daeraenklevende op en onderganghen der voornaemste Heerschap- » pijen der gantscher Wereld : zedert haere beginselen tot op den dagh van » huyden », biedt een eenigszins zonderlingen, hoogdravenden rederijkerspoespas, waaruit het moeielijk moest vallen, een treffende episode tot een samenhangende voorstelling te verwerken. En wanneer Rembrandt er werkelijk in mocht slagen, den inhoud van een bladzijde uit dit verwarde dichtwerk in een afgerond beeld saam te vatten, dan is het geen wonder wanneer zulk een prent, op zichzelf beschouwd, en zonder aandachtige nalezing van den tekst, min of meer onbegrijpelijk moest blijven. En dit niet minder, waar Rembrandt, bestormer van den Olympus als hij zich, vooral in die jaren, gaarne voorgaf te zijn, zich hier als elders in zijn uitbeelden van mythologische figuren, allicht niet aan de traditioneele typeeringen zou houden.

In zulk een aandachtig nalezen van den tekst is men echter, bij de

proeven van verklaring van zijn prentje, onzes inziens te kort geschoten. Laat ons dus beginnen met de eerste vierentwintig regels van Hereckmans' derde boek nog eens nauwkeurig te lezen.

Zij luiden aldus :

> Bellone (die te gaer met Mars te velde torsten
> 't Gehamerd yser, tot bescherm, van buyck en borsten :
> Wen sabels blixems-slagh en dond'rend' veld-geschrey
> Jav'lyn en flitsen stroyd op Mavors oorloghs rey)
> Verbied (om weynigh rusts en adem locht te scheppen)
> 'T allarm trompets geluyt en 't nare brand-klocks kleppen
> Te water en te land, beyd' krijger en matroos ;
> So langh, tot nieuwe twist heur stael ten rechter koos.
> Weshalven dat den vorst Angust' de heyl'ge tempel
> Des achtersienden Gods doet sluyten, aen den drempel
> De beyde deuren toe ; diens vredige portael
> Van 's tempels bow tot nu klemd voor de derdemael.
> Dat schilden, lancen en ghescharde kortelassen
> Nu proncken aen de wand, de landluy des en passen
> Op krijger noch soldaet ; een tuynstaeck met een boer
> Doen nu so veel als oyt een krijghsman met een roer.
> Neptunus krijghs-gheweyr van schepen en Galeyen
> Gheraeckt in 't wapenhuys ; de vrede standaerds wayen
> Van 't top af, dat wel eer bloed-verlfde vlaggen droegh.
> De schilden, spooren, en al 't windvanck voor de boegh
> Werd afgenomen, tot bequaemheyd van de kielen :
> Om des te snegher, oost en westwaerts heen te wielen
> Na ander landen, daer 't den koopman voordeel gheeft ;
> Want elck gebruyckt den vreed', terwijl hij vrede heeft.

Hier wordt dus allereerst van Bellone gesproken, van welke in de eerste vier regels nader vermeld staat, dat zij om zoo te zeggen de vrouwelijke personificatie van den oorlogsgod Mars is. Een rand-notitie verduidelijkt nog : « Bellone, de suster van Mars, beyde God ende Goddinne des oorloghs. »

Deze Bellone, die naar wat rust en adem verlangt, verbiedt voor eenigen tijd het krijgsbedrijf te water en te land. Daarom laat Augustus den tempel van Janus sluiten, terwijl alle wapenen aan den wand worden opgehangen. Ook de krijgsuitrusting van de schepen wordt daarbij gevoegd en de vredestandaards worden in den mast geheschen.

In hoeverre nu vindt men iets hiervan of wellicht dit alles in de prent uitgebeeld?

Links bovenaan verrijst, zonder eenigen twijfel, de tempel van Janus, (regel 10) zooals de kolossale tweehoofdige buste van den God ten duidelijkste aanwijst. Aardig is uitgedrukt, hoe eenige werklieden, door een rij van priesters omringd, bezig zijn, de beide deuren, welke de tekst uitdrukkelijk

DER
ZEE-VAERT LOF.
Derde Boeck.



ANNO MVNDI 3935.
Ætat. Rome 723.

Ellone [a] (die te gaer met Mars te velde torſten
'tGehamerd yſer, tot beſcherm, van buyck en borſten:
Wen ſabels blixems-ſlagh en dond'rend' veld-geſchrey
Iav'lijn en flitſen ſtroyd op Mavors oorloghs rey)
Verbied (om weynigh ruſts en adem locht te ſcheppen)
'T allarm trompets geluyt en 't nare brand-klocks kleppen
Te water en te land, beyd'krijger en matroos;
So langh, tot nieuwe twiſt heur ſtael ten [b] rechter koos.
Weſhalven dat den vorſt [c] Auguſt' de heyl'ge tempel
Des achterſienden [d] Gods doet ſluyten, aen den drempel

a Bellone, de ſuſter van *Mars*, beyde God ende Goddinne des oorloghs.

b Wanneer tuſſchen twee partyen twiſten opſtaen, ende ſich onder malkander door bereden met vergelijckē konnen, kieſen gemeenelijck den degen van Mars en Bellone, om hun ſcheydſman te weſen, diens degen dan langhſt is, diens recht alder-grootſt is, ſo de wijſe Seneca ſeyd: *Ius eſt in armis, opprimit leges pudor.* *c Octavius Cæſar Auguſtus, Monarcha ende Roomſch Keyſer.* *d* Den achterſienden God was *Janus*, die eertijds by den Heydenen eenen koninck gheweeſt is, den eerſten Politicus, ofte Burgerlijcken, die het grove woeſte ende rouwe leven der menſchen veranderde tot een eerlijcke ſachte en reckelijcke burgherlijckheyd van leven, daeromme hem eerſt de Romeynen als eenen half God ghe-eerd, ende namaels Numa Pompilius hem eenen tempel ter eeren ghebouwd heeft, hem met twee aenſichten uytbeeldende, te weten, met het achterſte ſiende op de voorgaende rowe manier van leven, en met het voorſte aengeſicht ſiende op 't gene dat alreede door hem vermiewt, ofte verbeterd was, door welcke manier van leven de luyden vredelijck malkanderen beminden; daerom hem de Romeynen in tijd des oorloghs gheduyrigh offerden, want als de

Verkleinde reproductie van blz. 97 uit Elias Herckmans *Der Zeevaert Lof.* (Amsterdam, 1634).

vermeldt, (regel 11) toe te trekken en te sluiten. Onder aan de trappen, wat meer naar den voorgrond toe, zijn anderen bezig om aan hun dankbaarheid en verluchting over het eindigen der krijgsperiode uiting te geven. Twee of drie zijn er met gevouwen handen op de knieën gevallen. Een ander staat met uitgespreide armen, ten hemel ziende. Weer een ander schijnt tegen zijn knie aan een wapen te buigen of te breken. Een enkele, die nog als krijgsman gekleed is, staat luid te betoogen.

Waar nu in deze achtergrond-partij wel degelijk een situatie uit den tekst getrouw werd weergegeven, kan men moeielijk anders aannemen, dan dat ook de voorgrond-figuren het gedicht zelf willen illustreeren. Bij de rechterzijde van het tafereel valt dat dan ook niet zoo moeielijk aan te wijzen.

Wat namelijk de personen in het scheepje betreft, de gebaarde figuur achterin, die iets veel waardigers over zich heeft dan de andere uitbundig vroolijke mannen, en die in de rechterhand het roer, in de linker echter een soort van drietand houdt, moet wel de in den tekst met name genoemde Neptunus wezen (regel 17). Boven in den mast waait de witte vrede-standaard (regel 18), en de fraai geteekende naakte vrouwefiguur van bovenaardsche gestalte, met de wapperende haren, en die dirigeerend bezig schijnt met de linkerhand deze vlag in den top te hijschen, als vrede-signaal aan de oorlogsschepen in het verschiet, kan wel niet anders zijn dan de Godin Bellone zelve, aan welke hier immers door den dichter tijdelijk de rol van vredeverkondigster (regel 5) verleend wordt, en die in haar rol van Pax de wapenrusting heeft afgelegd. De mannen vóór in het schip zijn reeds bezig zich in de genoegens des vredes te vermeien.

Doch wie kan nu, zoo vraagt men verder, met den neerstortenden gelauwerde bedoeld zijn ?

Wanneer wij voor deze figuur een verklaring zoeken, dient bedacht te worden, dat in het heele tafereel eigenlijk geen concrete gebeurtenis geïllustreerd wordt, maar eer een zinnebeeldig ingekleed verhaal. De personen voltrekken dus niet zoozeer wezenlijk een handeling, — als wel zij hebben het substraat van een handeling te vertoonen door typeerende mimiek. Daarom hoeft men niet te vragen : waar komt die man vandaan, wat ziet hij vóór zich, of waar wil hij heen? Maar wél : wat *vertoont* die hoofdfiguur daar midden in dat zinnebeeldige tafereel ?

En dan zou het antwoord kunnen luiden : Deze hoofdfiguur, die blijkens den neergevallen staf een veldheer, en blijkens den lauwerkrans een overwinnend veldheer moet zijn, typeert het den strijd opgeven, en dat wel op buitengewoon krasse wijze. Maar wat vinden wij dan in den korten tekst als hoofdelement van zulk een opgeven van den strijd ?

Mij dunkt, dit is er wel degelijk in terug te vinden !

Er wordt gezegd dat Bellone (en Mars) hun verbod uitvaardigde(n) « om weynigh rusts en adem locht te scheppen. » Men mag toegeven, dat die regel vrij onschuldig en tam zou kunnen worden opgevat en men er dan in kon lezen : « Bellone won voor de verandering wel eens wat uitblazen ». Maar het is waarschijnlijker, dat de op heftige gemoedsbewegingen beluste jonge Rembrandt er iets anders uit haalde, en er de aëmechtigheid van de oorlogsgoden in zag. Zij zijn dan uitgeput en snakken naar adem, en het heele gebeurtenis-complex : het sluiten van den tempel, het opbergen van de wapens en het hijschen van de vredesvlag, vindt in dit feit zijn oorsprong. Die transitoire zielstoestand, van het door uitputting opgeven van den strijd en het dientengevolge afkondigen van den vrede door Mars-Bellona viel echter bezwaarlijk op sterk sprekende wijze in de actie van één persoon uit te drukken. Rembrandt kan daarom de expressie van de dubbele handeling gesplitst hebben, door haar te verdeelen tusschen de twee figuren, die de tekst aangeeft als dragers van het moment. En in die splitsing liet hij dan niet oneigenaardig, door den man het grimmige ineenzinken en door de in een liefelijke gestalte voorgestelde vrouw het optreden als Vredebode figureeren.

De gelauwerde en vorstelijk gedrapeerde figuur, die, midden in het tafereel, met levendige gebaren demonstreert, dat hij en zijn ros niet meer voort kunnen, zou dan de oorlogsgod Mars zelve zijn, die onder deze omstandigheden niet in zijn krijgsrusting werd voorgesteld, omdat « schilden, lancen en ghescharde kortelassen nu proncken aen de wand... »

Op deze wijze zou men ongeveer alle met name genoemden en alle momenten uit den tekst, in de prent verbeeld vinden, en ziet men omgekeerd alle onderdeelen uit de voorstelling hun oorsprong vinden in de letterlijke uitbeelding van Hereckmans' verzen.

Toch, wij erkennen het ten volle, zou ook hier een ernstige bedenking mogen blijven gelden.

Ten eerste wordt Mars in den tekst niet als eigenlijke handelende persoon vermeld. Er wordt alleen duidelijk gemaakt, dat Bellone en hij equivalent zijn, maar het is Bellone zelve die hier wil uitrusten en zij verbiedt den verderen krijg. Voorts valt het als zeer ongewoon op om Mars op een paard voor te stellen, al viel het ineen zinken daardoor ongetwijfeld heftiger uit te drukken. En dan is het wel heel gemeenzaam om den oorlogsgod eenvoudig als een gelauwerd veldheer voor te stellen, die zijn staf uit de hand laat glippen.

Op zichzelf genomen, het valt niet te loochenen, zou dus de wijze, waarop Mars hier is voorgesteld, vreemdsoortig blijven. Maar is dit voor Rembrandt zoo iets onmogelijks? Nog in een veel latere periode, en toen hij

in vele dingen de krasse, anti-klassicistische en bijna uitdagende typeering, welke hem tusschen 1630 en '40 zoo eigen was, reeds overwonnen had : nog in de ets van *Abraham die de Engelen ontvangt* (1656), is de voorstelling zoo gedurfd afwijkend van de traditie, dat men langen tijd de rolverdeeling geheel verkeerd heeft opgevat en de figuur van Jehovah zelf voor die van Abraham heeft gehouden, — terwijl, ook nu wij de juistere interpretatie kennen, de beide borstelig gebaarde engelen nog altoos als ongehoord oorspronkelijk blijven opvallen.

En juist in de periode van de ets, die ons bezighoudt, bouwde hij zijn composities met voorliefde op uit heftig gebarende figuren, die geenszins altoos met de overgeleverde opvattingen te rijmen vallen. Men denke, wat alleen het sterke gesticuleeren betreft, slechts aan den engel op de *Verkondiging aan de Herders* (1634) en den met uitgespreide armen wegvliegenden herder op diezelfde prent. Aan het uitermate afwerende gebaar in den *Jozef met Potiphars vrouw* (1634), aan het sterk demonstreerende van Christus op de ets van den *Cijnspenning* (± 1634). Aan het woest rumoerige van de *Wisselaars in den Tempel* (1635).

En wat verder het vrijelijk en drastiesch typeeren van mythologische figuren betreft : de door *Mercurius in slaap gefloten Argus* op de mooie teekening : Lippmann III N° 55 is waarlijk ook niet zeer voorschriftelijk opgevat. De hoofdfiguur op de *Roof van Europa* (1632) (om ook eens even op het gebied der schilderijen te gaan) is evenals de meegevoerd wordende *Proserpina* uit denzelfden tijd, wel verbazingwekkend huiselijk voorgesteld. En de *Ganymedes* (1635) is waarlijk ontstellend familjaar.

En wat denkt men van de bizondere goddelijkheid der geëtste *Diana in het bad* van omstreeks 1631, of van de aartsvaderlijke wijding in de figuren op de ets van *Adam en Eva* (1638) ?

« Es lebte », zoo drukt de filosofeerende Neumann het uit, « derselbe » Zwang in ihm, das Fremde zu naturalisieren wie in Velasquez, als dieser » seine Trinker und die « Schmiede des Vulkan » schuf. » (1e uitgave bl. 120).

En Rembrandt zelf immers gaf nog een paar jaar later aan Huygens, schrijvend over schilderijen van gewijd sujet, te kennen, dat hij vóór alles « die naetuereelste beweechgelickheyt » najoeg.

Met dat al is er op de ets, die ons bezig houdt, achter die sprekende middenfiguur, die ongetwijfeld het in den tekst als hoofdmotief behandelde staken van den krijg typeert, ook nog wel een andere persoonlijkheid als Mars te zoeken. Niet Antonius, de verslagene en die dus niet als gelauwerde kan worden voorgesteld, terwijl hij ook in het verhaal heelemaal niet genoemd wordt en dus bezwaarlijk als hoofdfiguur ten tooneele kan worden gebracht. Maar als men den oppersten krijgsoverste Mars zelven er niet in kan



REMBRANDT : « HET SCHEEPJE VAN FORTUIN » (De Vrede gebiedende Bellone).
(Vroege staat; Prentencabinet, Amsterdam).

terugvinden, zou het zeer wel mogelijk zijn er den onmiddellijken uitvoerder van Bellones wil (regel 9), namelijk Augustus, in te zien. Hij was op dit oogenblik de overwinnende veldheer, die naar Bellones wil den tempel van Janus had doen sluiten, en die nu, door hare macht gedwongen, den strijd moest staken en zijn veldheersstaf liet glippen. Hij was de reëele personificatie van Bellones besluit. De man achter in het, onder de vredevaan uitzeilende, scheepje, die zijn tong tegen hem uitsteekt, bespot dan den triumphator, die toch voor Bellones bevel moet zwichten.

Voor deze opvatting is o. a. te zeggen, dat « den vorst August » op de eerste bladzijde bepaald vermeld wordt, zoodat dan werkelijk alle in de verzen handelend optredende personen in de ets zichtbaar ten tooneele waren gevoerd.

Aangezien de kop van den strnikelenden ruiter iets bizonder individueels heeft, heb ik nog aan de mogelijkheid gedacht, dat Rembrandt zich hierbij werkelijk aan de een of andere meer authentieke of fantastische afbeelding van Augustus zou hebben gehouden. Maar ik heb er geen kunnen vinden, waar deze trekken meer bizonder aan doen denken. Mogelijk is een ander hierin gelukkiger dan ik.

Doch hoe dit zij : of deze zwichtende veldheer, die het psychologische moment uit de verzen typeert, den god Mars zelven of meer bepaaldelijk Augustus verbeeldt, het is bij nader toezien op het geheel toch duidelijk, dat Rembrandt hier wel degelijk getracht heeft, wat de dramatische handeling betreft, den tekst zelven, dien hij te illustreeren kreeg, letterlijk en volledig uit te beelden. En al weet ik wel, dat het niet veel nut heeft te pogen, van ouds geijkte titels van kunstwerken te veranderen, zoo geloof ik toch dat, wilde men den zin van het zoogenaamde *Scheepje van Fortuin* in een juister titel weergeven, men het veiligst zou doen door het prentje voortaan *De Vrede gebiedende Bellone* te noemen.

En wat de vroegere beschrijvingen en uitleggingen van de ets betreft : dat men het om den zin van Rembrandts voorstellingen te verstaan, wel eens te ver heeft gezocht, daar levert toch deze geschiedenis wel weer een klein bewijs van.

Inderdaad is het aan Rembrandt in zijn « Vrede gebiedende Bellone » gelukt om, terwijl hij er zich strikt aan hield, de ledige verzen van een duisteren rijmer in het koper uit te beelden, een voorstelling te geven van zooveel natuurlijke beweging, dat men er den dorren tekst, waarvan hij uitging, niet meer in herkend heeft.

En als wij haar goed beschouwen, vinden wij in die drukke prent nog weer eens een bizonder sprekend en inderdaad te weinig gewaardeerd voorbeeld van die eigenzinnige kracht en die zeldzame oorspronkelijkheid,

waarmée de onstuimige jonge kunstenaar zijn vrijmaking proclameerde van bindende voorschriften, en waarmée hij stoutweg nieuwe wegen betrad : ongekende wegen, langs welke eerst later, na eindeloos zoeken en na heldhaftigen kamp, de meer bezonnen meester tot rijper kunst van dieper roerselen kon geraken.

Augustus, 1910. JAN VETH.

DE HOLLANDSCHE NIJVERHEIDSKUNST OP DE BRUSSELSCHE TENTOONSTELLING

Het komt mij gewenscht voor, alvorens een overzicht te geven van wat door Hollandsche Kunstnijveren op de Brusselsche tentoonstelling is bijeengebracht, eerst even in het kort de historie te vertellen van de kunstnijverheidsbeweging in Holland, omdat het kennen hiervan noodzakelijk is voor een juist begrip en een juiste waardeering van wat thans wordt gemaakt. Het zij mij dus vergeven, dat ik niet in eens, zooals het heet, met de deur in huis val.

* * *

Evenals in andere landen, hier sterker, daar zwakker, ontstond ook in Holland tegen het einde van de vorige eeuw een beweging, die ten doel had een eind te maken aan de stijl- en kunstloosheid, zooals die omstreeks dien tijd in bouw- en nijverheidskunst tot het hoogst duldbare punt waren gestegen. En evenals in de andere landen, lieten de aanvoerders van die beweging zich in den beginne inspireeren door het werk en de inzichten die in dat werk wilden worden neergelegd, van de leiders der beweging in Engeland, waar uithoofde van oorzaken, waarvan de uiteenzetting hier te ver zou voeren, die beweging een aanvang moest nemen. Toen men in Holland een tijdlang op dien Engelschen basis had voortgewerkt, begon men in te zien, dat in de door de Engelschen gepropageerde leuzen het hoofdprincipe toch eigenlijk niet veel meer dan negatief was en tegelijk met dat inzicht ontstond langzamerhand een zuiverder begrip van wat de ware beteekenis en bedoeling waren van de omwenteling die in de technische kunsten bezig was te geschieden. Men vond, dat het streven der kunstenaars van dezen tijd noodwendig moest zijn te zoeken naar een nieuw vormensysteem, aanpassend aan de vele nieuwe materialen, technieken en eischen van hygiëne en veiligheid, die de moderne wetenschap in hare toepassingen

had gebracht en voorgeschreven, een streven dus dat in flagranten strijd was met de opvatting der Engelschen, die immers meenden en volhielden dat het verval der kunsten gevolg was van de ontwikkeling der machinale produktie, en dat dus de mogelijkheid om weer kunst te brengen in de dingen van iederen dag alleen dán bestond wanneer de machinale voortbrenging werd, zij het al niet geheel afgeschaft, dan toch zooveel mogelijk, en tot het allergrofste werk beperkt. Men liet dus langzamerhand de Engelsche inzichten los en werkte meer in de richting waarin ook de Duitsche kunstenaars hoe langer hoe meer begonnen zich te bewegen, omdat ook zij, levend in een zich krachtig ontwikkelend industrieland, wel moesten beseffen van hoe grooten invloed de tallooze nieuwe technieken op de ontwikkeling der vormgeving zouden zijn.



J. C. v. d. HOEF : Vaas, uitgevoerd door « AMPHORA ».

En zoo is er thans in Holland een belangrijke groep van de beste en bekwaamste en ernstigste kunstenaars, in wier werk men reeds hier en daar vindt elementen van een nieuwe vormgeving, zooals die voor een groot deel door een nieuwe wijze van voortbrengen zal worden gedicteerd, — elementen dus van een nieuwen stijl.

Dit is, zeer in het kort, de weg welke de moderne beweging in de technische kunsten in Holland tot nu toe heeft gevolgd. Maar voor een juiste waardeering en een goed begrip van wat thans wordt gemaakt, is het noodig, deze zeer ruw getrokken omtrek-schets iets nader uit te werken.

Evenals in Engeland en in de andere landen waren het in Holland ook schilders-van-huis-uit, die zich het eerst met het maken van betere gebruiksvoorwerpen gingen bezig houden. Het eigenlijke ambacht met den goeden, zuiveren geest, die nog altijd in dat woord doorklinkt, bestond al lang niet meer, het maken van meubelen, tapijten, aardewerk, enz. enz., was vergroeid tot feitelijk industrieele bedrijven in den modernen zin, waarin de industrieel niet meer was dan koopman en de werkman niet veel meer dan levende machine, waarin al wat gemaakt wordt, niet wordt gemaakt om het product zelf, maar om den handel erin. Daarbij waren de oude tradities, waaraan het ambacht zich nog een tijdlang had kunnen vast klemmen, door het volkomen gewijzigd zijn van de omstandigheden in leven en bedrijf, geheel verloren. En er was dus in géén bedrijf ook nog maar iemand die zich om de esthetische waarde van het gemaakte bekommerde. Met de bouwkunst was het even zoo gegaan. Het bouwen was geworden tot een handelsbedrijf als



W. PENAAT

Huiskamer in Eikenhout uitgevoerd door « DE WONING », Amsterdam.

een ander, en zoo waren er onder de bouwers ook geen menschen die behoefte voelden aan de komst van schoonheid weer in de dingen van dagelijksch gebruik. Of ja, er waren er toch heel enkele, maar die, terug willend naar de zuivere tradities van een verouderde cultuur, moesten ervaren, dat die tradities wel inderdaad hadden uitgediend en niet konden dienen als bazis voor een levensvatbare nieuwe kunst. Want voor de groote menigte waren die tradities onbegrijpelijk geworden en zoo vermochten de op die oude tradities geïnspireerde nieuwe werken niet meer dan een oppervlakkige, napratende bewondering te wekken en hadden zij niet een invloed, krachtig genoeg om op een belangrijk gedeelte van wat in een zekere periode gemaakt werd, dóór te werken. Ook omdat het maar zoo weinigen waren die in de bouwkunst nog naar schoonheid streefden. En zoo waren het in de beeldende kunsten slechts de zoogenaamde vrije kunsten, onder wier beoefenaren nog menschen waren, die hun werk deden met eenig hooger doel dan om een beroep en een broodwinning te hebben, zoo werd in de vrije kunsten alleen nog bewust naar schoonheid gestreefd. Het spreekt dan ook vanzelf dat onder de beoefenaars der vrije kunsten het eerst moest ontstaan een niet langer duldbaren afkeer van al het leelijke, dat door de algemeene industrie werd voortgebracht. Omdat het onmogelijk was geworden ook maar een eenigszins dragelijk huis, of een meubel of een gordijn of een kopje, enz. te krijgen, begonnen eindelijk schilders en beeldhouwers te probeeren of zij zelven niet iets konden maken, dat hun beter bevredigen zou, en zoo begon in Holland, evenals in Engeland en in de andere landen de nieuwe architectuur- en kunstnijverheid-beweging allereerst onder de schilders. Wat wel moest uitloopen op een mislukken der eerste pogingen, daar immers schilders geen begrip hebben van de technieken volgens welke de dingen worden gemaakt, niet alleen, maar ook daar de schilders in de dingen die zij ontwierpen, streefden naar een picturale schoonheid, vergetend dat de schoonheid van een gebouw of een gebruiksvoorwerp allereerst en vooral een architektonische behoort te zijn. Temeer liet dit bezwaar zich gelden omdat immers de schilderkunst zelve evenecns alle architectonisch karakter,



J. C. v. d. HOEF: Vaas, uitgevoerd door « AMPHORA ».

die zij steeds in haar werkelijke bloeitijdperken had, was kwijt geraakt en geworden tot de inderdaad vrije, ongebonden kleuren-virtuositeit-kunst, zooals wij haar thans vrijwel algemeen nog kennen. Dat die eerste serieuse architektuur- en nijverheidskunst-produkten dan ook niet terstond van een



WILLEM C. BROUWER: Vaas. Uitgevoerd door N. V. Brouwers aardewerk-fabr., Leiderdorp.

al te bedenkelijken aard waren, is vooral daaraan toe te schrijven, dat men zich, althans in de hoofdvormen en constructies, hield aan de voorbeelden die de Gothiek bood. Oppervlakkig beschouwd moge het misschien eenigszins bevreemden, dat men juist in Holland, waar toch de allergrootste maatschappelijke bloeiperiode was samengevallen met den tijd der Renaissance in de kunst, dat men daar niet bij het zoeken van een bazis voor een hernieuwde kunst, terug greep naar de vormen en systemen der 17e eeuw. Maar eenigszins nader bekeken wordt dit verschijnsel toch wel verklaarbaar. Immers, er waren een aantal factoren, die ertoe dwongen, dat men zich juist op de Gothiek wierp. In de eerste plaats richtte men zich in den aanvang der beweging geheel naar het door Ruskin en Morris en hun volgelingen in Engeland gegeven voorbeeld, omdat men eigenlijk nog geen ander voorbeeld had. (Was niet het eerste werk over technische kunst dat in Nederland verscheen, en dat terstond allerwege gretig gelezen werd, een vertaling van Walter Crane's « The Claims of decorative Art » door den schilder-estheticus Jan Veth?) En het uitgangspunt van Morris en de zijnen was immers wel bijna zuiver Gothisch. In de tweede plaats was de eenige man, die in Holland nog ernstig en met talent de bouwkunst beoefende, Dr. P. J. H. Cuypers, de eenige dus van wien een zekeren invloed kon uitgaan, een katholiek, die als zoodanig en als man die inzag dat er een eenheid bestaat tusschen het levensbeginsel en de kunst, ook een aanhanger van de toch wel bij uitstek met het katholicisme nauw verbonden kunstbeginselen en was zijn stijl dan ook volkomen een neo-gothische. En ten derde had het zich zoo sterk ontwikkelende machinalisme zoo vervaarlijk huisgehouden onder de oude, karakteristieke vormen van het handwerk en daarbij alle begrippen van zuivere techniek en juiste constructie zoo finaal de wereld uit geholpen, dat men

snakte naar gezond constructieve makelij, die men in de Hollandsche Renaissance ten eenenmale niet, in de Gothiek wél vond.

Nu wil hiermêe nog niet gezegd zijn, dat wat men maakte, Gothisch of zelfs maar gemoderniseerd Gothisch was. Alleen waren een groot deel van de beginselen waarvan men uitging, voor zoover deze althans niet zuiver negatief waren, d. w. z. bloot een reactie tegen het beginsellooze van alles wat tot dan toe gemaakt werd — de meeste dier beginsels waren ontleend aan de gothiek en dit had natuurlijk tot gevolg, dat een aantal constructies, détails en versieringen gemaakt werden, zooals men dat in de Gothiek deed. Zoo maakte men bijv. de verbindingen van meubels niet meer met lijm, maar door toepassing van houten pennetjes, waarmee die verbindingen werden opgesloten, en waarvan dan de donkerkleurige en zelfs wel even naar buiten stekende kopjes tegelijk als versiering dienst deden. Zoo werd ook weer veel gebruik gemaakt van dikwijls over de geheele breedte der deuren gaande, tot versiering verwerkte opgelegde scharnieren en sleutelplaten met trekkers enz. die meermalen zelfs niet werden opgeschroefd maar met spijkers met versierde koppen werden vastgemaakt. Zoo werden ook de naden tusschen de plankjes met een sterk sprekend profiel aangegeven, enz. enz., alles volgens de oude gothische oplossing van de opgaaf, de versiering te doen ontstaan uit de constructie. Intusschen had men, vóór men nog aan de meubelen en dergelijke meer constructieve voorwerpen toe was, zich allereerst hoofdzakelijk bezig gehouden met decoratief werk, waarin de uit der aard reeds aanwezige picturale neigingen vooraf nog eens zich terdege had kunnen



WILLEM C. BROUWER: Vaas.
Uitgev. door N. V. Brouwers aardewerk-fabriek, Leiderdorp.

ontwikkelen, zoodat, toen men eenmaal aan het construeeren ging, men die picturale neigingen niet maar zoo ineens kon afschudden, en men dikwijls onder het voorwendsel van de constructie sprekend te doen uitkomen, zijn picturale versieringslust ging botvieren.



BERT. NIENHUIS. Vaas. Uitgevoerd door de plateelbakkerij « De Distel ».

Hoe weinig diep overigens bij velen dat principe van uit de constructie groeiende versiering zat, bleek al vrij spoedig daarnit, dat er een scheiding ontstond in twee groepen, die der eigenlijke kunstnijveren, en die der sierkunstenaars. Eigenlijk waren al de pionieren der moderne beweging aanvankelijk alle sierkunstenaars, althans in den allereersten tijd.

Onder die allervroegste beginners vinden wij in de eerste plaats menschen als Colenbrander, Lion Cachet, G. W. Dysselhof, Th. Nieuwenhuis. Colenbrander toonde zich een talentvol kunstenaar als versierder van aardewerk. Zijn door de fabriek « Rozenburg » uitgevoerde ontwerpen kregen een groote vermaardheid, ook buiten Nederland, maar van ons standpunt van thans bezien, blijkt toch, dat Colenbrander niet was een kunstnijvere van beteekenis. Zijn werk was picturaal van zeer hooge waarde, en hij vond dan ook zijn afnemers in de eerste plaats onder de schilders. Maar als produkten van een aardewerk-industrie zooals wij thans begrijpen dat die behoort te zijn, was zijn werk van geen belang. Hetzelfde geldt van de later door hem ontworpen tapijten. Meesterlijk van kleur en van kleurencombinatie, beantwoorden zijn tapijten toch niet aan de eischen die de kunstnijverheid van thans weet aan een nijverheidsprodukt te moeten stellen. Hetzelfde en toch iets anders ging het met Lion Cachet, Th. Nieuwenhuis en G. W. Dysselhof. Ook zij begonnen met het maken van zuiver ornamentwerk en gingen zich eerst later bezig houden met voorwerpen in hout en andere materialen. Ook zij leverden ontwerpen van verrassende schoonheid, d. w. z. als sierkunstenaars. En zij *bleven* sierkunstenaars ook toen zij meubelen en dingen in metaal gingen ontwerpen. Want de mooiheid van wat zij maakten



JAC. V. D. BOSCH.

Dameskamer in mahoniehout : uitgevoerd door « 't Binnenhuis », Amsterdam.

werd uitsluitend verkregen door de versieringen die zij aanbrachten. Nam men deze versieringen weg, dan hield men altijd een vrij grof en ruw geraamte over; zij zochten weinig naar ontwikkeling van de vormen zelve. En dat althans twee hunner tot nu toe nog konden doorwerken, is waarschijnlijk alleen dááraan toe te schrijven, dat de groote kostbaarheid en de rijke versiering van hun werk hun een afzet verschafte bij een aantal welgestelden, die « wel iets voelden » voor de moderne beweging, maar in de grootere eenvoud van wat anderen later zijn gaan maken niet de mogelijkheid vonden om hun zucht naar praal bot te vieren en hun rijkdom te manifesteeren. En zelfs heeft één van deze drie nl. G. W. Dijsselhof de versierende kunst laten varen om zich weer geheel op de zuivere schilderkunst toe te leggen. Van de sierkunstenaars heeft alleen Lebeau zich tot nu toe steeds en uitsluitend tot de versierende kunst bepaald. Al zeer spoedig begon hij zich bezig te houden met de uit Indië geïmporteerde batiktechniek en 't is de verdienste van Lebeau, dat hij de man is die het Europeesche batikornament zooals dat thans nog overal wordt gebruikt en gevarieerd, heeft vastgesteld. Lebeau heeft wonderen laten zien van zuiver, doordacht en wél-opgelost ornament, en hij zet thans zijn meesterlijke ornament-kunst voort in de ontwerpen voor tafellinnen, die hij maakt voor de firma E. J. F. van Dissel en Zonen te Eindhoven.

Terwijl al deze menschen aan het werk waren, was er overal in het land wat aan het gebeuren. Vooral in Amsterdam en in den Haag broeide wat. In den Haag kwam dit het eerst tot uiting, vooral onder invloed van den Belg Henry van de Velde, die voornamelijk ook alweer door schildersbemiddeling in den Haag was geïntroduceerd. Er is iets waars in wat Karl Scheffler zegt, dat in het werk van van de Velde als in alle hoogste uitingen van den Belgischen geest, te vinden is de synthese van den Germaanschen en den Romaanschen aard. Maar zelfs voor van de Velde is het dikwijls moeielijk gebleken het Germaansche en het Romaansche saam te vatten, hoe veel te moeielijker was dat dan niet voor iemand die niet het groote talent had van van de Velde en die geen Belg was ! Dit bleek al zeer spoedig in de op van de Velde geïnspireerde Haagsche School, waarin Thorn Prikker den toon aangaf, gevolgd door Chr. Wegerif. Het werk van Thorn Prikker en Wegerif, met hoeveel talent, althans dat van den eerste, ook ontworpen, was van een barok, die geheel streed tegen de gezonde beginselen, welke langzamerhand begonnen ingang te vinden en welke, zonderling genoeg, door Prikker en de zijnen zelven, in theorie zoo zeer werden gehuldigd. Toen dan ook onder leiding van Thorn Prikker de Haagsche onderneming « Arts and Crafts » begon eenige vermaardheid te krijgen als de eenige Hollandsche kunstnijverheidonderneming van beteekenis, begon men in

Amsterdam in te zien, dat men een eind moest maken aan den ongezonden invloed, die « Arts and Crafts » op het onoordeelkundig publiek dreigde te gaan uitoefenen, en zoo kwam men ook te Amsterdam tot een daad. In Amsterdam waren eenige talentvolle leerlingen der Rijksschool voor Kunstnijverheid en der Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers, die vroeger wat zij aan talenten onder haar leerlingen telde, uitsluitend tot schilders of beeldhouders hadden weten voor te bereiden — in Amsterdam waren eenige leerlingen dier beide scholen zich, nadat hun schooltijd was geëindigd, gaan bezig houden met de beoefening van technieken, waarin zij de verworven en nog te verwerven bekwaamheden konden toepassen. Jan Eisenloëffel ging zich toeleggen op de metaalbewerking, Penaat en Jac. van den Bosch oefenden zich in de practische meubelmakerij en een gansche schaar van anderen, wier naam thans een eerste klank heeft, waren begonnen zich in de zelfde en andere technieken te bekwamen. Tegelijkertijd hadden zich ook onder de architecten enkele vertoond die bleken kunstenaars te zijn, en die inzagen dat de bouwkunst zich op een anderen weg had te begeven, dan op het platgetreden, doodloopende paadje, waarop zij zich tot dan toe bewoog. H. P. Berlage, die in zijn eerste bouwwerk, een winkelhuis in de Kalverstraat te Amsterdam, nog bleek te zoeken naar de juiste vorm om zich te uiten, kwam daarna al spoedig voor den dag met een gebouw, dat was een openbaring voor ieder die voelde dat er iets aan 't gebeuren was, het prachtige gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond, waarmêe hij zich in één slag aan het hoofd plaatste van de moderne beweging in Holland. De architekten de Bazel en Lauweriks, toonden, steeds te zamen en in combinatie werkend, vooral in hun meubelen, dat ook zij waren beroerd door den frisschen wind die begon over de landen te waaien. Ook in Amsterdam was reeds een combinatie ontstaan, maar tengevolge van haar aard en door het ontbreken van een krachtige commercieele leiding was zij als zakelijke onderneming van weinig beteekenis. Door bemiddeling van den goudsmid Willem Hoeker werd in de eerste plaats een aardewerkfabriekje opgericht, waar ontwerpen van den beeldhouwer L. Zijl en van J. Van der Hoef werden uitgevoerd. Naast deze aardewerkfabriek richtte Hoeker een werkplaats voor metaalbewerking op onder leiding van Jan Eisenloeffel en een meubelmakerij aan welker hoofd W. Penaat stond. Deze drie ondernemingen, gecombineerd onder den naam « Amstelhoek » vormden gedurende eenigen tijd de voornaamste uiting van de moderne nijverheidskunst in Holland. Maar hoezeer Willem Hoeker de genoemde kunstenaars ook op onbekrompen wijze in staat stelde hun talenten te toonen, de onderneming werd zakelijk met te weinig overleg beheerd dan dat zij op den duur bestaanbaar zou blijven. Zij is thans dan ook reeds lang verdwenen en haar naam

leeft alleen nog voort in de aardewerkfabriek, die onder de firma « voorheen Amstelhoek » nog steeds de oude modellen van Zijl en van der Hoef fabriceert, met een aantal later gemaakte modellen van den directeur-eigenaar Lambeek en enkele anderen. In elk geval was er geen sprake van dat een onderneming als « Amstelhoek » een tegenwicht zou kunnen vormen tegen « Arts and Crafts », Het bleek noodig iets krachtigers te zetten tegenover het Haagsche « Arts and Crafts ». En dat geschiedde door de oprichting van « 't Binnenhuis ». Op instigatie van den Haagschen koopman Carel Henny, die een warm bewonderaar was van de zich ontwikkelende kunstinzichten en zich dagelijks moest ergeren aan wat in den Haag onder de vlag van die inzichten werd aangeprezen, werd in overleg met H. P. Berlage en Willem Hoeker een plan gevormd tot oprichting van een onderneming, waarin alle Hollandsche kunstnijveren hun producten zouden kunnen uitstallen en doen verkoopen. En het bleek toen, hoe velen er reeds in Holland waren die zich bewogen op het terrein waarvan « 't Binnenhuis » zich voorstelde het centrale punt te worden.

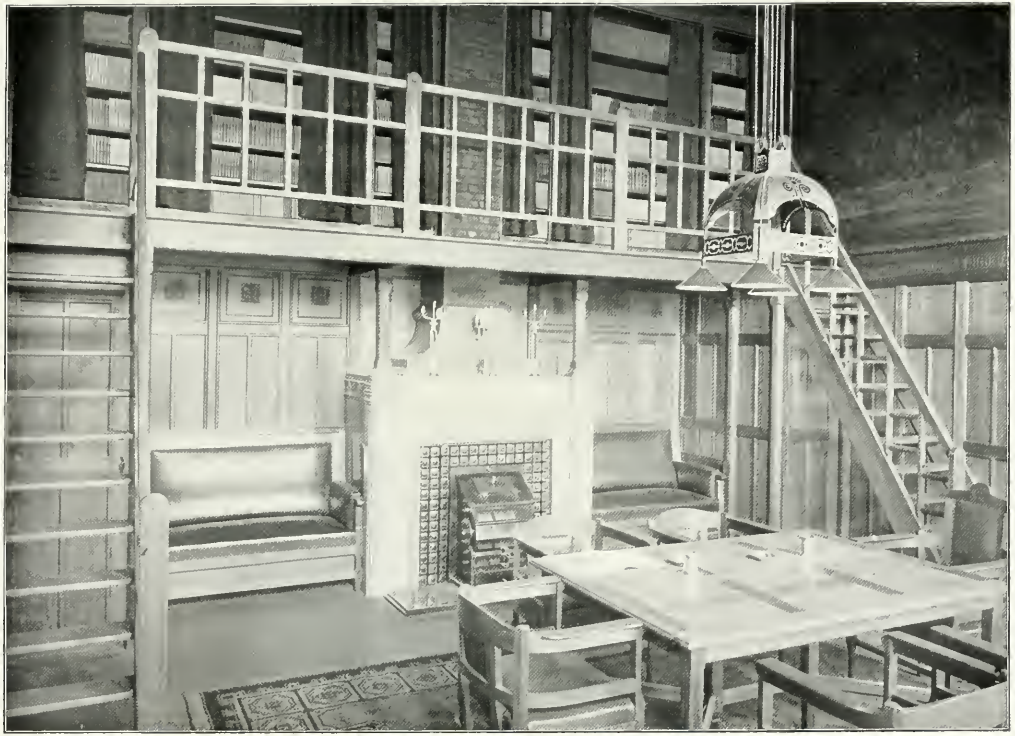


JAC. V. D. BOSCH. Mahoniehouten kast uit de dameskamer uitgevoerd door « 't Binnenhuis » te Amsterdam.

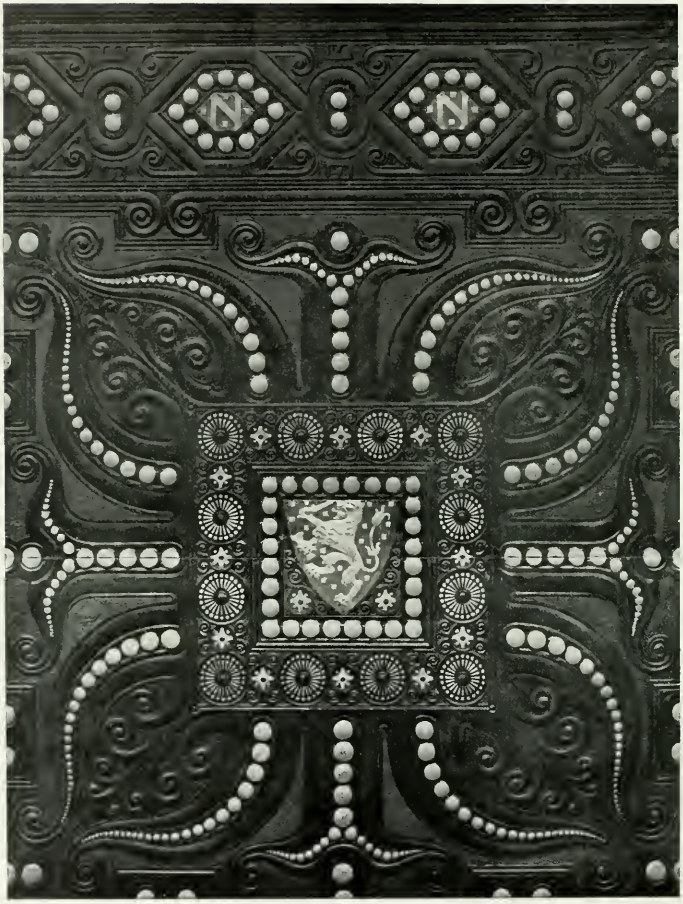
Met H. P. Berlage en Willem Hoeker als directeuren, Jac. Van den Bosch als adjunct-directeur en een aantal dames en heeren als medewerkers werd dan in October 1900 « 't Binnenhuis » opgericht. Deze medewerkers waren H. Baanders, batikker, Mevrouw A. Baars-Levrerington, bordnurster, K. P. C.

de Bazel, architekt, Jos. Th. J. Cuypers, architekt, H. Ellens, sierkunstenaar, Jan Eisenloeffel, metaalbewerker, (metaalafdeeling « Amstelhoek »), M. J. Hack, beeldhouwer, Emilie van Kerckhoff, sierkunstenares, Ch. Lebeau, batikker, J. W. Le Nobel, glasschilder en etser, J. Labots, glasschilder en etser, J. L. M. Lauweriks, sierkunstenaar, J. A. Loehér en Joh. B. Smits, boekbinders, Will. J. van der Maarel, weefster, J. Mendes da Costa, beeldhouwer, Jessurun de Mesquita, sierkunstenaar, H. W. Mol, architekt, Th. Molkenboer, sierkunstenaar, W. Penaat, meubelmaker (meubelafdeeling « Amstelhoek »), S. H. de Roos, sierkunstenaar, Georg Rueter, sierkunstenaar en illustrator, Mevrouw G. Rueter de Lang, sierkunstenares, J. C. Strijbos, meubelmaker, Jan Stuyt, architekt, E. Sara C. de Swart, beeldhouwster, I. G. Veldheer, illustrator, B. W. P. de Vries, sierkunstenaar, H. Walenkamp, architekt, Marie J. van der Weyde, weefster, F. Zwollo ciseleur, L. Zijl, beeldhouwer (aardewerkafdeeling, Amstelhoek).

Dit zijn met de reeds genoemden en nog enkele anderen dus de menschen, die de moderne nijverheidskunstbeweging, zooals zij thans in Holland is, hebben ingeleid. Ingeleid — niet geleid. Althans niet alle. Want in de tien sedert verloopen jaren is alweer heel wat veranderd. Een aantal van hen die toen als de voornaamste Hollandsche kunstnijveren golden, raakten op den achtergrond en nemen nu nog maar een achterste of in 't geheel geen plaats in de beweging meer in, anderen daarentegen zijn er in gekomen, die toen nog niet genoemd werden, en zoo is de lijst van Hollandsche kunstnijveren thans veel gewijzigd en uitgebreid. Daarbij komt, dat de verhoudingen ook gansch anders zijn geworden. « 't Binnenhuis », een combinatie van meerendeels jonge, enthousiaste artiesten, die allen wát en allen wat anders wilden, kon door de uit al die meeningsverschillen ontstane oneenigheden zijn positie niet handhaven, en reeds in Januari 1902 stuurden de gezamenlijke medewerkers een verklaring, waarin werd mêegedeeld, dat zij als zoodanig uittraden. « 't Binnenhuis » werd daardoor een onderneming met maar enkele medewerkers en kwam zakelijk op een veel zuiverder standpunt te staan Is dus « 't Binnenhuis » niet geworden of gebleven, wat men bij de oprichting bedoelde het te doen zijn, toch heeft het tot nu toe in de Hollandsche nijverheidskunst een belangrijke rol gespeeld, omdat het, onder de leiding van Berlage en Van den Bosch, steeds gebleven is een ernstige kunstnijverheid-onderneming en omdat het als zoodanig gedurende al de jaren van zijn bestaan een krachtige propaganda heeft gevoerd voor de beginselen der moderne kunstnijverheidbeweging. Eerste gevolg van het uittreden der medewerkers van « 't Binnenhuis » was het in elkaar storten van de onderneming « Amstelhoek ». De directeur Hoeker van « Amstelhoek »



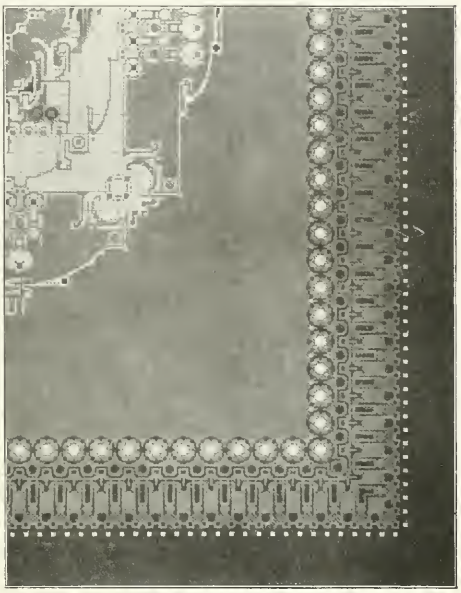
H. P. BERLAGE Nzn. Vergaderzaal uitgevoerd in Eikenhout door « 't Binnenhuis », te Amsterdam.



Goudleder voor de vergaderzaal;
ontwerp H. P. BERLAGE Nzn.

uitgevoerd voor « 't Binnenhuis »
door JAN MENSING.

was tevens directeur van « 't Binnenhuis » en kon als zoodanig natuurlijk « Amstelhoek » niet uit « 't Binnenhuis » doen uittreden. De voornaamste leden van « Amstelhoek », Eisenloeffel en Penaat echter traden wél uit en waren dus wel genoodzaakt ook « Amstelhoek » te verlaten. Na eenige jaren van zoeken vonden zij mogelijkheid een nieuwe, eveneens op meer zakelijken grondslag gevestigde onderneming te stichten. Onder directie van W. F. H. de Blécourt werd opgericht de Vennootschap « de Woning », die thans evenals « 't Binnenhuis » een ook in het buitenland gevestigden naam heeft en die zich vooral toelegt op een krachtige exploitatie van het door Eisenloeffel ontworpen metaalwerk en de meubelen van W. Penaat.



W. KUIT: Teekening voor Tapijt.

Naast deze twee groote kunstnijverheid-ondernemingen, zijn in den loop der jaren een aantal kleinere ontstaan, waarvan sommige zich op algemeen, andere op meer speciaal gebied bewegen.

Zoo bestaat te Amsterdam een bloeiende onderneming onder leiding van Mejuffrouw Marg. Verwey, die zich uitsluitend bezig houdt met textiele kunst en een soortgelijke onderneming te Arnhem, « 't Spinnewiel » onder de zeer bekwame leiding der dames van Reesema en Nierstrasz. Zoo heeft zich ook tot een onderneming van beteekenis weten op te werken de aardewerkfabriek van Willem Brouwer te Leiderdorp, mét « Amstelhoek » een der eerste moderne aardewerkfabrieken, enz. enz. Dan zijn er natuurlijk nog een groot aantal kunstenaars die in dienst zijn bij gewone fabrikanten en andere, die geheel voor eigen rekening werken zonder veel hulpkrachten.

De ontwikkeling en beteekenis in de moderne beweging van al die verschillende kunstenaars zullen wij later, in de bespreking der tentoonstelling, eenigszins nader, zij 't ook in het kort aangeven. Omtrent de algemeene ontwikkeling kan nog het volgende worden gezegd :

Kort vóór de oprichting van « 't Binnenhuis » stond men nog vrij algemeen op het standpunt, dat de weg die de moderne kunstnijverheidbeweging had te gaan, in het algemeen zou loopen « terug naar het handwerk ». De boven besproken Gothische elementen werden nog druk gehanteerd, er werd nog allerwege hevig geschermd met de woorden « constructie » en « constructief » zonder dat men er aan dacht dat de nieuwe technieken juist zooveel andere constructies hadden mogelijk gemaakt. En men werkte dan ook met zeer zware constructiedeelen en, — waar dat constructie-principe samen gaat met het andere principe dat zich tegen alle, niet voor de hand liggende versiering verzet —, men gebruikte liefst het materiaal in eenigszins ruwen en groven vorm. Alleen de zuivere « sierkunstenaars », onder aanvoering van Lebeau, legden zich toe op een allerfijnst uitgewerkte ornamenteerkunst, waarin het echter vrijwel alleen Lebeau zelf gelukte iets van blijvende beteekenis te presteeren.

Het was voor het eerst op een in 1901 door het Genootschap Architectura et Amicitia te Amsterdam georganiseerde tentoonstelling, dat er een andere richting viel waar te nemen en wel in de eerste plaats in de inzending van « Amstelhoek » dat een door W. Penaat en Jan Eisenloeffel ontworpen kamer exposeerde. Hoewel deze geheele kamer van een ruwheid was, die thans niet meer te dulden zou zijn, hoewel er in vele détails nog zeer gezondigd werd tegen wat wij nu als zuiverder moderne begrippen hebben leeren verstaan, was toch in deze inzending te zien een begin van rekening houden met veranderde, meer moderne omstandigheden. Wel heel erg in 't ruwe, maar 't was er toch.

En van dien tijd af begint de ommekeer zich bij meerderen te laten gelden. In onderlinge gesprekken worden meeningen verkondigd en stellingen verdedigd, die voorspellen een algemeene omwenteling, en de op die wijze zich aankondigende inzichten beginnen meer en meer in de praktijk tot uiting te komen, in gebouwen, in meubelen, in metaal en aardewerk, enz. Men gaat zijn aandacht en belangstelling wijden aan de moderne technieken en aan de door die technieken geschapen mogelijkheden. Zelfs zij die tot dan toe getracht hadden Phoenicische en Egyptische elementen toe te passen, en te moderniseeren, gaan over tot het zoeken van nieuwe, meer met den tijd verwante elementen. En zoo ontstaat eindelijk een in waarheid moderne beweging, een beweging die zich richt naar een nieuwen stijl, welke ontstaan zal uit de in den loop des tijds veranderde en nieuw ontstane omstandigheden.

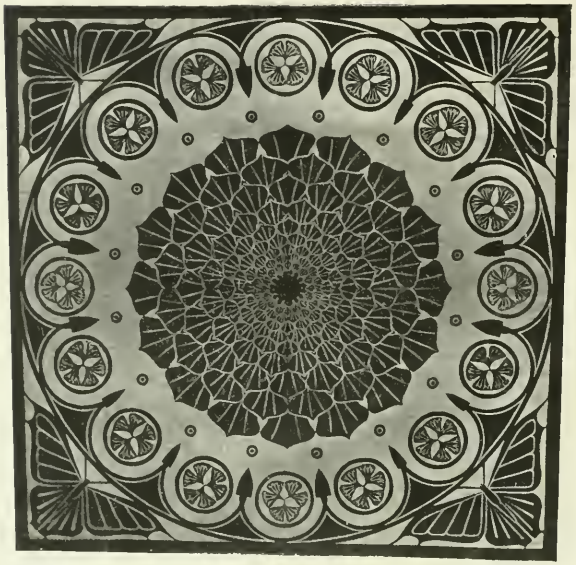
Het spreekt van zelf, dat het in de enkele jaren, die sedert verloopen zijn, nog niet mogelijk geweest is, veel in die richting te doen. Immers, is het op zich zelf al een zware opgaaf een geheel nieuw vormensysteem te

moeten scheppen, te moeilijker nog wordt dat, wanneer de geestelijke en de materieele bazes, waarop dat systeem moet worden opgebouwd, nog ten eenenmale niet te bepalen zijn. Er is nog in het minst niet vast te stellen welke de eerstvolgende standaardvorm zal zijn die de thans zoo snel en intens gaande evolutie in het maatschappelijk leven ons zal brengen. En wat betreft de nieuwe technieken en materialen waarmee rekening gehouden moet worden, wel, zij komen alle maar bij stukjes en beetjes, en telkens verschijnt er weer iets, dat omvergooit, wat voorgoed scheen vast te staan. Iederen dag bijna leert ons, dat ons weten van gisteren slechts was half, verkeerd, of niet weten. Een man die in het ijzer het bouwmateriaal der toekomst heeft gezien, en die zijn gansche leven heeft besteed om voor dat materiaal het juiste vormsysteem te vinden, ineens moet hij komen tot het wanhopig makende inzicht, dat hij zijn leven onnut heeft besteed, omdat niet het ijzer maar de combinatie van ijzer en beton het materiaal is, waarnit het nieuwe vormensysteem zal groeien. En ook, die dat aanneemt, is niet zeker, want morgen blijkt, dat ook het gewapend beton niet, maar het ongewapende (Edison) of iets anders het materiaal der toekomst is. Men heeft geen enkel positief houvast, waarvan men bij zijn werk kan uitgaan. En zoo is het werk van den technischen kunst-beoefenaar van thans wel ten volle weer een kunstwerk, omdat hij, wil hij zijn werk goed doen, in zijn geest alleen kan zoeken het punt, waarheen hij zich heeft te richten, omdat hij alleen in zich zelven kan vinden waarheen de weg loopt die hij moet gaan, omdat hij dus moet zijn ziener, profeet. Nu wil niet gezegd zijn, dat alle Hollandsche architekten en kunstnijveren van beteekenis ook zieners zijn. Maar enkele zijn er die een eenigszins duidelijke voorstelling hebben van de bedoeling die hun werken in



M. D. RENSSEN: Teekening voor Tapijt.

onzen tijd moet hebben, die zich ongeveer een weg hebben vastgesteld welken zij willen volgen. Zij zijn de voorgangers, die de groote bent van minder zekeren, minder sterken, minder bewusten met zich mede trekken. Maar ook *zij* zijn niet in staat ineens een compleet vormensysteem te scheppen, ook *zij* vermogen slechts bij kleine stukjes, heel langzamerhand te vinden, enkele elementen, die een inleiding zijn tot het nieuwe vormensysteem, dat komen zal, tot den nienwen stijl. Laat dus worden vastgesteld, dat wat thans wordt gemaakt, in Holland zoowel als in alle andere landen, niet behoort tot een zekeren « nieuwen stijl. » maar dat het nog slechts is het begin van het zoeken naar een nienwen stijl, bij welk zoeken een enkele maal reeds gevonden worden elementen, die waarschijnlijk in een komenden nienwen stijl zullen zijn begrepen.



SAM. JESSURUN DE MESQUITA. Met kleuren bedrukte stof. Tafelkleedje.

Waar vele der Hollandsche werkers streven naar een plan, zoo hoog als in het bovenstaande aangegeven, daar kan het geen verwondering wekken dat in hun werk niet te vinden is een toegeven aan oppervlakkige charme, dat het weerspiegelt de hooge ernst waarmee het werd geconcipieerd. Inderdaad lijkt het meeste Hollandsche werk van een strakheid, van een eenvoud, van een soberheid, die het wel eens moeilijk maken er sympathie voor te wekken in ruimeren kring. En het is daarom dan ook noodzakelijk, dat men geheel doorgedrongen is in de beteekenis en de bedoeling van dat werk om het volkomen te kunnen waardeeren en om de schoonheid ervan te kunnen begrijpen. O, de Hollanders kennen ook wel rijkdom en weelde en zij voelen ook wel de charme daarvan. Maar daarom is juist nog te mooier



H. J. M. WALENKAMP.

Eetkamer uitgevoerd in Mahoniehout door « 't Modelhuis », te Amsterdam.

de sterke ingehoudenheid, waarmee zij een ding maken, opdat het voldoen zal, niet aan de oppervlakkige waardeering, die slechts den buitenkant wil zien en daarmee zich tevreden stelt, maar aan het diepere mooi-vinden, dat wordt bepaald door het willen begrijpen van het hoe en waarom, dat zich afvraagt wat de beteekenis is van het gemaakte voor de toekomst, welk belang het heeft voor een nieuwe komende kultuur.

Hoe zwaar die ingehoudenheid valt, blijkt ook in Holland, waar er zijn, zelfs van de zeer goeden, die zich laten verleiden tot spelen met kleurtjes en grillige of rijke vormpjes, met geen ander doel dan een direct ontstaande bekoring te wekken. Vooral sterk is dat in de keramische kunst, omdat daarin zoo heerlijk te spelen valt met de tallooze en bijna niet te voorziene schakeeringen welke in den oven uit zekere scheikundige verbindingen ontstaan. Na het bakken komen er dan voor den dag produkten, die de kostelijkste zacht in elkaar overvloeiende of ook wel scherp tegen elkaar staande kleurenverbindingen vertoonen, nog opgeluisterd door felle glanzen als van metaal. Zeker, er is een charme in deze en soortgelijke dingen, maar het is de oppervlakkige charme van oogenblikkelijke oogengestreeldheid. Bij dieper beschouwen beseft men, dat dit geen meesterwerk is, want de schoonheid is ontstaan toevallig, niet zóó als de maker het wilde, zoo als hij voornit wist dat het worden zou. En dit is juist wat het eerst en het meest noodig is, dat men vooraf precies wete hoe het worden zal wat men maakt, en dat het goed worde. Niets mag worden overgelaten aan toevalligheden. Want kan daardoor ook al schoonheid ontstaan, het is een schoonheid van den tweeden rang, een schoonheid zonder bewuste kracht, zonder sterkte. Ook de schoonheid die ontstaat door opsiering met bijkomstige materialen of technieken. Er is niets tégen, een meubel te versieren met snijwerk of een metalen pot met émail of schitterende steenen. Wanneer slechts dat meubel of die pot op zich zelf schoon zijn, d. w. z. wanneer hunne vormen schoon zijn en wanneer niet de tweede rangs versierende schoonheid moet dienen om een gebrek aan eerste rangs schoonheid, d. i. aan schoonheid van vorm, te maskeeren.

Wij zouden die eerste rangs schoonheid kunnen noemen de architektonische, de andere de picturale schoonheid. En die picturale schoonheid in de technische kunsten komt naar voren overal daar waar het juist de schilders zijn, die zich met het maken van gebruiksvoorwerpen bezig houden. Omdat zij niet kennen de eischen van materiaal, bestemming en techniek en omdat zij zien met schildersoogen, d. w. z. met oogen die zich laten vangen door kleur en kleurenwerking.

Maar juist de architechtonische schoonheid in onzen tijd, waarin moet gegaan worden den weg naar een stijl, d. i. een *vormen*systeem, juist de architektonische schoonheid is thans waarnaar wij hebben te zoeken, des-

noods met opofferingen van picturale schoonheden. En 't is daarom ook een geluk, dat de kunstnijverheid in Holland langzamerhand meer en meer is overgegaan uit de handen der schilders in die van architekten en vakbeoefenaars. Zooals reeds gezegd zijn een groot aantal architekten zich meer gaan bezig houden, behalve met bouw*kunde* ook met bouw*kunst*, en daarbij zijn vele hunner ook begonnen aan wat toch eigenlijk tot hun werk behoort, de inrichting der woning en het maken van alles wat daarbij noodig is. Bovendien zijn zij, die niet anders doen dan gebruiksvoorwerpen maken, zich gaan vormen tot technisch bekwame beoefenaars van hun vak. Het zijn geen schilders meer die een meubel of een vaas of een trekpot of een boekband, enz. teekenen, het zijn meubelmakers of pottenbakkers of metaalbewerkers of boekbinders, enz. Wel hebben zich sommige dezer later in hun werk weer meer schilders dan technici getoond, maar uit de groote meerderheid heeft zich toch gevormd een kern van menschen, die welbewust, wetend wat zij willen niet alleen, maar ook wat zij moeten willen, bezig zijn voor te bereiden een nieuwen stijl, opdat, wanneer « de tijden zullen vervuld zijn » er een bazis is, waarop die nieuwe stijl kan worden gebouwd.

En zoo is er in Holland in de technische kunsten heel veel, dat nog wijst op zoeken natuurlijk, veel ook, dat blijk geeft van dwalen en verkeerd begrijpen, maar ook is er reeds, en ja ook dat mag wel genoemd worden, iets, dat een voorspelling is van een nieuwe kunst.

(*Wordt voortgezet*).

T. Landré.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT DEN HAAG

EERE TENTOONSTELLING MEVR. S. MESDAG-VAN HOUTEN ✍ In het voorbericht van den catalogus vinden we vermeld, dat Mevrouw Mesdag eerst op 37 jarigen leeftijd zich aan de kunst begon te wijden en dat wel als gevolg van groot huiselijk leed, het verlies van haar eenigen zoon. Van daar dat haar eerste landschappen, schrijft M. S. van Houten, zulk een droefgeestige stemming ademen, als overtrokken door een waas van melancolie, die haar bij voorkeur de verlaten Drentsche heiden deed schilderen. Later verdween deze stemming en werd het schilderen van sterkere, vroolijke kleuren haar doel.

Als al het werk van beginners draagt haar eerste werk den stempel van onmacht Zij is de materie nog niet meester. Allengs verandert dit, maar het gemis aan eene eigentlijke opleiding blijft altijd min of meer merkbaar in de onkunde over den vorm in hare boschgezichten, waar een coloristisch talent dit gebrek niet te bemantelen wist. In de stillevens is dit minder merkbaar. Daar is de vormkennis niet zoo moeilijk te verkrijgen, en daar vierde Mevrouw Mesdag dan ook hare hoogste triomphen.

Somtijds vloeiend en smakelijk van streek als een Vollon, is zij gewoonlijk korrelig van peinture, eene korreligheid die somwijlen in ruigheid ontaardt. Maar in hare goede werken geeft deze manier iets natuurlijks, iets realistisch, dat geheel en al haar eigendom werd, en het meest typische, van haar eigen persoonlijkheid uitmaakt.

Door de groote Fransche meesters, die zij in het Museum Mesdag zoo grondig kon bestudeeren, beinvloed, waaronder in de eerste plaats Daubigny en Vollon, werd hare liefde voor de dagkleur, voor de werkelijkheid voornamelijk wakker geroepen door Mancini.

Deze geweldige realist heeft haar tot het sterke karaktervolle schilderen gebracht, waar de belle peinture heeft afgedaan, waar alles geoorloofd werd, wat maar kon leiden om het beoogde doel te bereiken. Tot bizarrerien is zij nooit vervallen, maar een hoogte als deze Italiaan werd ook nooit bereikt, daarvoor ging hare kracht niet ver genoeg, daarvoor was de opleiding te laat begonnen, de grondslag niet vast genoeg gelegd.

R. S. BAKELS BIJ VAN GOGH ✍ Deze schilder brengt als eene nieuwe lente en een nieuw geluid. Er is in de Texelsche landschappen met schapen, met ploegende paarden een eigen karakter, een stoerheid die den Noord Nederlander verraden. Staat de Hollandsche kunst in het teeken van den toon in de eerste plaats, deze schilder zocht het meer in het karakteristieke, in het decoratief tegen elkaar zetten van de kleurvlakken. Daardoor staat hij nader tot Segantini dan tot de Haagsche School. Een landschap met Alpen en harkende vrouw is daar om bij een analoog onderwerp de groote overeenkomst vast te stellen tusschen Bakels en den illusteren Italiaan.

Er is eene gedegenheid in zijnen arbeid,

een doorspeuren en bestudeeren van alle details, die dit werk bijzonder achtenswaardig doet zijn. Juist deze liefde tot studie, dit laten zien van alles te kennen, maakt het werk wat rammelig, maakt dat het geheel voor het détail moest onderdoen. Bij langduriger werken zal dit euvel zeker worden vermeden, en zal synthetischer worden te werk gegaan, waardoor de totaalindruk evenwichtiger en rustiger zal worden.

WILLEM DE ZWART IN VILLA ERICA ✍ Uit de Haagsche School voortgekomen, en in de tradities daarvan opgevoed heeft de Zwart als leerling van Jaap Maris het gevoel voor toon al reeds van jongs af ontwikkeld. Was deze eerst gedempt, bij het donkere af, zooals een stilleven hier aantoont, later werd de teugel gevierd en de eigen persoonlijkheid kon zich in de sterke kleur, op de krachtige schildering niten, die dezen schilder tot zulk een pootigen rasschilder stempelen.

De donkere ondertoon blijft hij steeds behouden, daarop staan de toetsen in den laatsten tijd bijna puur in de verf, ultramarijnen en groenen zoo uit de tube geschilderd. En toch is de cruheid ontweken, al werd een enkel maal de tonaliteit wel eens door een zekere rauwheid geschaad. Ook is er soms eene branderigheid in de bruine gamma's, die niet aangenaam aan doet. Maar in de goede specimina, in de houthakkers en de sneeuwgezichten is eene breedheid, eene schittering, eene klaarheid, die bij den forschen aanpak en de smijdige schildering dezen schilder tot de meest vermogende persoonlijkheid maakt van de opvolgers der groote impressionisten.

WILLEM MARIS Jbz BIJ BIESING ✍ Bij Willem Maris Jbz. voelen wij altijd den eerbied voor eene degelijke studie en een ernstig zoeken. Jaren heeft hij portret geschilderd. Knap, akademisch juist, heeft hij het onderwerp steeds simpeler, losser, gewoner willen geven. Maar nog steeds is hij er niet in geslaagd een totaal eigen karakter aan te nemen olschoon er wel een hang naar te bespeuren valt, en de intentie zwakkelijk nog is aangegeven, om eenvoudig en toch levend te blijven. Was het vroeger meer te doen om te schitteren, thans is er een verlangen naar distinctie naar stijl op te merken. Maar daar tusschen door maakt hij uitstapjes op landschapgebied, impressionistisch sensationeele composities van Volendamsche kinderen, die in hun kleur aan het neo-impressionisme verwant zijn zonder nochthans dezelfde methode van schilderen te vertoonen. Maar al deze werken zijn buitensporigheden, verlangens naar afwisseling, die waarschijnlijk hunnen invloed op de ontwikkeling van dezen schilder zullen hebben maar toch den portretschilder niet direct raken.

FRANSCHE SCHILDERKUNST BIJ KLEIJKAMP ✍ In een werkje « d'Eugène Delacroix au néo-impressionisme » geeft Paul Signac eene verdediging van de manier van schilderen, van de opvatting van de groep kunstenaars, die tot deze richting behooren. Daarin beweert hij, dat reeds Delacroix begonnen is de kleur te versterken door ze puur toe te passen, dat de impressionisten alle donkere kleuren van hun palet veegden, en slechts een zevental overhielden wanneer ze hunne doeken schilderen. *L'ennemi de toute peinture est le gris.*

De neo-impressionisten trachten, door de ontleding van het licht geleid, dit ook op deze wijze te reconstitueeren, door de kleuren, de tinten en tonen van het prisma naast elkaar te zetten, zoodoende een mélange optique verkrijgend, waaruit als resultante het licht, het sterkst en zuiverst zou worden verkregen. Geen mengen dus der verf meer op het palet, uitgezonderd met wit. Het neo-impressionisme verdeelt maar pointilleert niet. Wel is dit een vorm waarin men verdeelen kan, maar alle neo-impressionisten zijn daarom nog geen pointilleurs. De manier van schilderen hangt af van de grootte van het doek.

Het doel van Delacroix, de impressio-

nisten en de neo-impressionisten is een maximum van kleur en licht in hun werk te verkrijgen, door alle drie op verschillende wijzen verkregen, maar door de neo-impressionisten op de meest systematische en juiste wijze.

De hier aanwezige schilders behooren eerder tot de impressionisten van de groep van Manet en Monet, dan tot de wetenschappelijke aanhangers van Seurat en Signac. Wel stippelen ze, maar verdeelen streng methodisch doet geene. Hun techniek is er meer een van instinkt, van gevoel dan van verstand. Het sterkst van kleur is zeker Manfra, die in het bewegen van het water, in de reflexiën de meeste vastheid bereikte, eene eigenschap die bij vele dezer nieuwlichters wel eens ontbreekt, waardoor hun werk een zekere slapheid verkrijgt. Dit is een gevaar dat licht ontstaat door de uiterst teere ontledingen der tinten. Rafaëlli is eigentlijk geen aanhanger dezer school. Wel heeft hij eene lichtheid, eene teerheid in zijn werk, maar dit is eerder grijs dan sterk coloristisch. Alleen de techniek, het vibreerende heeft hij overgenomen. George d'Espagnat is grof, door te veel licht te onzeker, te weinig het karakter gevend in zijn stilleven.

Gustaaf Loiseau is wel het sterkst in de felheid waarmee hij het sneeuwlandschap weer geeft. Cottet behoort niet tot deze groep, hij de sombere, is bijna geen impressionist, in zijne tendensvolle kunst, waar de nadruk op de droefheid in de eerste plaats gelegd wordt, al heeft hij in de techniek verwantschap.

Handige navolgers, in wien het groote beginsel der impressionisten tot routine verviel, zijn Le Gout-Gérard, Henry Paillard en Luigini.

EERE TENTOONSTELLING VAN WILLEM MARIS IN PULCHRI STUDIO ⁄ Verleden jaar in Mei gaf de Heer Zürcher eene tentoonstelling van het werk van dezen schilder, voornamelijk uit Haagsche collecties. De expositie in Pulchri is ook gerecruteerd uit Haagsch bezit. Een gevolg daarvan is dat er hier verschillende doeken aanwezig zijn, die reeds te zien waren in de Villa Erica. Het groote doek, daar op de eereplaats hangende, eigendom van Dr Bolten, vormt hier ook het meesterstuk. Het is een landschap aan een onzer stroomen met molens en koeien, die bij een schuit staan te droomen in het warme zonnelicht. Al de qualiteiten, welke het werk van Maris kenmerken zijn hier aanwezig; evenwichtige compositie, naast sterke kleur en lijne overgangen.

Als geheel is deze tentoonstelling veel uitgebreider dan die van het vorige jaar. De ontwikkelings gang van den meester is er beter na te speuren door de aanwezigheid van meer werk uit vorige perioden. Zoo is invloed van Bisschop na te gaan in *Vijanden*, een gevecht tusschen kat en hond, in de tegenstelling tusschen licht en schaduwvlakken en het blauw der deur, is Troyon aanwezig in verscheidene studies van stieren door de bruine kleur ook in het groen, is later invloed van Thijs Maris en Mauve te zien in de koele toonscala in het *Voeren der kalveren*, en in *Eenden bij het riet*, *Ezeltje rijden* en *Stal te Calmpthout*. Wel het dichtst staat Maris bij den laatsten, wiens ongekunstelde opvatting, zuiverheid van toon en gevoel voor dagkleur in deze werken op valt. Maar Maris was meer coloristisch dan lineair aangelegd. Van daar een verlaten van de grijze school, om zich zelf geheel te vinden in het geven van het zonlicht op bonte koeruggen en wuivend riet in al zijn sterkte en kleurvolheid.

G. D. Gratama.

UIT LUIK

VEREENIGING TOT ONDERWIJS VAN SCHOONE KUNSTEN — TENTOONSTELLING VAN OUDE EN MODERNE KUNSTWERKEN UIT LUIKSCHE VERZAMELINGEN AFKOMSTIG

Deze vereeniging is een uitvloeisel van de tentoonstelling van 1905. De inrichting der afdeeling welke aan kunst van de Maas was gewijd, gaf aanleiding tot een dichtere toenadering van alle kunstenaars, kunstliefhebbers en publicisten die zich, — en ze zijn talrijk te Luik, — met kunstzaken bezig houden of er belang in stellen. Toen de tentoonstelling afgeloopen was kwam het sommigen voor, dat de dusdanig voor een beperkten tijd en doel verkregen groepeering, zich niet zonder voordeel in een gewijzigden vorm zou kunnen bestendigen, met het doel om door periodiek weerkeerende tentoonstellingen, bij te dragen tot het onderhouden of aanwakkeren van de esthetische kennis en smaak van het publiek.

Dit jaar had de vereeniging aan een gelukkige ingeving gehoor gegeven en in het *Palais des Beaux-Arts* in het *Parc de la Boverie*, een imposante reeks schilderwerken, teekeningen en plaatsneden van alle tijdvakken en alle scholen vereenigd, die gedeeltelijk uit particuliere verzamelingen, gedeeltelijk uit museums, namelijk uit Verviers en uit de provincie afkomstig waren. De zeer uitgebreide catalogus, die bijna zes honderd nummers telde, was daarom dan ook van zoo groot belang, omdat die voorwerpen uit privé collecties gemeenlijk niet binnen ieders bereik vallen.

De tentoonstelling was in tweën verdeeld, met een afdeeling voor moderne en eene voorbehouden voor oude kunst, hoofdzakelijk uit de XV^e^ en de XVIII^e^ eeuw. Onder deze laatste waren er noodzakelijkerwijs een goed aantal van onbekende meesters, waarvan de attributie tamelijk gewaagd of fantastisch was. Geen enkel er van was echter belangrijk genoeg om een onzer critici van naam, in de verzoeking te brengen om onze kunstgeschiedenis met een even vage als provisoire benaming van den een of anderen nieuwen en duisteren meester te verrijken.

De werken der Primitiven, die zich altijd bizonderlijk voor deze vernuftige hersenexercitiën eigenen, waren overigens op deze tentoonstelling uiterst zeldzaam — er was er bijna geen enkel onder, dat een langdurige aandachtige beschouwing loonde. Het belangrijkste was een klein paneeltje in den katalogus als een *Gegeeselde Christus* aangeduid, dat inderdaad een *Mis van St Gregorius* voor moest stellen (coll. Lejeune) en dat vooral belangrijk was om de ontwikkeling der composie en het aantal en de verschillende houdingen der personages, die de kunstenaar in dezen droevigen Christusstoet heeft gebracht. Twee portretten, 't een van een man en 't andere van een vrouw, tamelijk droog van factuur en aan Mabuse toegeschreven (Coll. Peltzer-de Clermont), duiden 't overgangstijdperk aan.

Onder de werken, die op naam van meesters uit de XVI^e^ eeuw staan, noemen we copieën of liever oude imitaties van den ouden Breughel, vooral een *Vlaamsch Spreekwoord* (Verz. P. van Zuylen) en eenige tooneelen en landschappen in de manier van den Vloeren Breughel, een *Roeping van St Mathens* (zelfde verz.) met waarschijnlijkheid aan den origineelen doch een weinig vulgairen van Hemessen gegeven. Een klein stukje: *Loth en zijne dochters* (Coll. Henrijean) mooi, doch een weinig gemanierceerd van teekening, aangeduid als behoorend tot de school van Quinten Metsys, is waarschijnlijk van diens zoon Jan Metsys, den maker van een werk met één zelfde sujekt en in denzelfden stijl, eigendom van het Museum te Brussel. Noemen we dan verder nog gestoffeerde landschappen van Matheus Bril (Verz. Bindels); een *Mansportret* van Frans Pourbus den Jongeren (Verz. G. van Zuylen) en een *Paradijs* met vermakelijk gekleurde groene boschages en dieren van Rolant Savery (Verz. Hauzeur-Simony, tegenwoordig 't eigendom van de

stad Verviers). Van de franche School, was er o. a. een curieus *Feesttooneeltje* van Jacques Callot (Verz. Grandjean) van die van Italië een *Visioen van St Johannes den Dooper*, toegeschreven aan Correggio (Verz Reuleaux) en een *Hagar in de Woestijn* van Guido Reni (Verz. H. Noë).

Rubens en Jordaens figureerden mede in den cat., de eerste met atelierwerken, schilderijen zoowel als teekeningen, de tweede vooral met een *Mythologisch Tooneel* (Verz. van Zuylen) een enorme Silenus, die wel van Jordaensche inspiratie, zij 't ook niet van Jordaensche uitvoering is! Andere meesters van de Antwerpsche School van de XVII^e^ eeuw, waren mede vertegenwoordigd, Cornelis de Vos, met een *Mansportret*, (Verz. Braconier-Lamarche), Jan de Vos met een *Rust van Bacchus*, dat, bij gebrek aan signatuur, men eer geneigd zou zijn om aan Jan Breughel te geven: David Teniers de jongere of een nabootser, met een vervolgreeks van de *Vijf Zinnen*, (Verz. Bindels). Onder de gelijklevende Hollandsche meesters, een Jan Steen, de *Dorpschirurgijn* (Verz. H. Noë), van Frans Hals *den Deken van het Gilde* (Verz. Henrard-Beliefontaine); een prachtige *Aanbidding der Wijzen* in warm gulden toon, van Gerard Dou (Verz. Hauzeur-de Simony, Verviers), en twee mooie portretten van Nicolaas Maes: *Steven de Roscius, burgemeester van Luik* en zijn vrouw als de *Jachtgodin Diana*.

De Luiksche collecties schijnen bizonder rijk in werken uit de XVIII^e^ eeuw. Het groote meerendeel der tentoongestelde werken waren van dien tijd en behoorden tot de Engelsche en Fransche scholen. Uit de laatste, talrijke schilderingen en teekeningen van Rigaud, van Charles van Loo, van Greuze, van de Largillière en een allerliefste opgehoogde teekening *Kopje van een jong Meisje*, van Boucher, afkomstig uit de verzameling van den verdienstelijken sekretaris der vereeniging, den heer Albert de Neuville. De Engelsche meesters sloegen een imposant figuur met een Hogarth: *de Goede engel van den Haard* (Verz. Orban-de Menten), met portretten van Rowney en vooral met eenige Reaburns: Portretten van *Mrs Pattison*, *J. Monteeth* en *Lord Bedford* (Verz. Baiser), werken van allereersten rang, heel eenvoudig en toch stevig van structuur.

In vergelijking met deze schilderende producten van vreemden, is 't gemakkelijk te verstaan dat de stukken uit de Belgische decadentie van dien tijd, nog doffer en armzaliger schenen dan ze inderdaad waren. We hadden er o. a. de voornaamste onder de kleine, héél kleine schilders, welke in dien tijd de Luiksche school vormden en die zonder glorie in de voetstappen traden van Bertholet Flémalle en zijn leerling Gerard de Lairesse, die tot een vroeger tijdvak behoorden. Bertholet Flémalle was vertegenwoordigd door een *Bekeering van Saulus* — een tamelijk vage compositie. Academische mytologieën, flauw en gelikt van makelij, opgevat volgens de formulen van 't Groot Schildersboeck, vertegenwoordigden Gerard de Lairesse: de *Raad der Goden*, (Verz. Lonhienne) en drie Sepia-teekeningen: de *Metamorfozen van Ovidius* (Verz. Peltzer-de Clermont). En vervolgens waren er Rendeux, Fisen, Demarteau, Lovinfosse gez. Nobiet, alle van Luik, Pierre Lion van Dinant, Coelers van Maestricht, zwakke slentergangers, die we enkel pro memoriæ vermelden, evenzeer Defrance van Luik, van wien een stuk *de Opheffing der Kloosters in 1789*, de aandacht vroeg door zijn historisch belang. Vermelden we, bij wijze van curiositeit verder dan nog uit de Col. L. de Hasse *Fabeltooneelen* die de paneelen van den karos van Messire Joseph Louis de Roscius, Heer van Bouillon en deken van de St. Paul's kerk († 1793, Verz. der fam. de Roscius) versierd hebben. Vervolgens, uit denzelfden tijd, nog minder aantrekkelijke Vlamingen, Blommaerdt, de maker van een klein stukje, dat uit een documentair oogpunt te consulteeren zou zijn: de *Allemande* of *Duitsche Polka*, (Verz. Brahy-Prost) een paartje toonend dat een dans uitvoert, die in de XVIII^e^ eeuw zeer in zwang was, dan nog J. van Bredael, J. P. Janssens, enz.

Onder de oorspronkelijke teekeningen was er een gewasschen schets *Tooneel uit de Oudheid* (Verz. Jorissenne) afkomstig uit de Verz. van den heer de Gros, die het aan

Michel Angelo toeschreef. De catalogus echter, we weten niet al te best op welken grond, schrijft het toe aan Domenico Ghirlandaio. Zonder aarzelen meenen we echter te kunnen bevestigen dat we noch wat karakter, noch wat stijl betreft, er de hand van een dezer groote kunstenaars in kunnen herkennen.

Het moderne deel van deze tentoonstelling was niet minder verscheiden dan het oude. Het vereenigde werken, Fransche en Belgische vooral, van alle scholen, klassieke, romantische, realiste, luministe, enz. die successievelijk in den loop der XIX^e^ eeuw, den toon hebben aangegeven.

Het zou te veel tijd vragen om een gedetailleerd overzicht op te maken van al de belangrijke werken, die men hier bewonderen kon, van af Navez en Madou tot aan Khnopff, Ensor, Laermans en Courtens en gaande langs Artan, Degroux, Rops en Constantin Meunier. En dan voor Frankrijk, van af Delacroix, tot aan die van Besnard en Toulouse-Lautrec, gaande langs Corot, Rousseau, Millet, Courbet en Manet. Een akwarel van Delacroix moet ik vooral vermelden *Algiersche Vrouwen* van 1833 (Verz Albert de Neuville) en, tusschen andere dingen van Hendrik de Braekeleer *Dürers kamer te Neurenberg* (Col. van Zuylen) en eindelijk ten besluite, enkele stukken van hedendaagsche Luiksche kunstenaars : Achille Chainaye *Kopje van een slapend jong Meisje*, Berchmans, Donnay en Rassenfosse.

Alles in 't geheel genomen, een zeer complexe tentoonstelling, die op een kleine Rectrospectieve geleek en waarmee we de inrichters mogen geluk wenschen!

ARNOLD GOFFIN.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

IN ART JOURNAL, Juli, een artikel over een schilder van Nederlandsche afkomst, W. L. Bruckmann, die zich, aangetrokken door het Engelsche landschap, in Engeland gevestigd heeft.

IN AMTLICHE BERICHTE A. D. KGL. KUNSTSAMML., Juni, een artikel van Bode over Nieuwe Aanwinsten van het Kaiser-Friedrich Museum. Vroege en zeventiend' eeuwsche Vlamingen en Hollanders zijn ruim vertegenwoordigd.

In ID., Juli, bespreekt Friedländer de tentoonstelling van koperplaten, etsen en houtsneden van Lucas van Leyden in het Kupferstichkabinett te Berlijn.

IN DE GAZETTE DES BEAUX-ARTS schrijft Th. Reinach over het opschrift op den rand van het altaarstuk *De Aanbidding van het Lam* van de van Eyck's.

F. B.

DE RUIMTE IN DE HOLLANDSCHE ZEESCHILDERING

De schildering der Hollandsche zeestukken ontwikkelt zich in de XVII^e^ eeuw met zulk een snelheid en schept zulk een rijkdom van schilderwerken, dat men zich inderdaad een weinig in de engte voelt gedreven wanneer men hare verschillende ontwikkelingsperioden na wil gaan. En toch is die ontwikkeling geregeld en trapsgewijs geweest. De voorstelling van zekere tooneelen blijft verbonden aan zekere perioden van die eeuw en zou onmogelijk zijn in een andere. Doch zelfs waar men dit erkent, blijft die ontwikkelingsgang uiterst moeilijk om te volgen en moeilijker nog is 't om een uitleg te geven voor de veranderingen, die door hun onderling verband zijn ontstaan. Het blijven op zich zelf staande gevallen en om er de trekken, die ze onderling verbinden van weer te vinden, moeten we ze naar hetzelfde uitgangspunt terugvoeren. Het opstel, dat men lezen gaat, heeft dan ook ten doel om deze algemeene trekken aan te toonen en de schrijver hoopt te doen zien dat voormelde veranderingen vooral vallen op te merken bij de ontwikkeling der ruimte in de Hollandsche marineschildering.

Willen we ons een voorstelling maken van wat de Hollandsche marineschildering tegen 't eind der XVI^e^ en 't begin der XVII^e^ eeuw geweest is, dan moeten we in de eerste plaats Hendrik Cornelisz. Vroom van Haarlem en den hem zeer naverwanten Aert van Antum vermelden en dan zal het ons bij de studie van hun werk dadelijk opvallen, dat de weergave van het water eigenlijk maar bijzaak bij hen is. Het is het « Zeegevaarte » zelf, dat op hun doeken de grootste plaats inneemt; gewoonlijk een oorlogsbodem, die men tot in 't kleinste touwtje van de takkelage bewonderen kan en die in de een of andere actie van groot belang is begrepen. Onder de stukken van Vroom, in het Rijksmuseum te Amsterdam, is er één, waar het schip genomen is op 't oogenblik dat 't op 't punt staat om in de lucht te vliegen. Menschelijke ledematen worden in de lucht geslingerd en men kan zóo goed zien welke er van tot één zelfde romp behooren, dat men in de verzoeking komt om ze

weer in elkaar te passen! En de overige onderwerpen zijn ongeveer dezelfde; reeds de namen geven ons een denkbeeld van wat de stukken moeten voor-



Fig. 1. — C. H. VROOM: Spaansche Galjoenen voor Gibraltar.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

stellen. Ik denk hier aan dat schilderij van 1617 te Amsterdam, met den titel: *Spaansche galjoenen in den grond geboord* (Fig. 1). Het water is hier geheel neutraal behandeld, het is enkel daar als volstrekt onontbeerlijk ter aanduiding van de plek, waar deze aangrijpende gebeurtenis heeft plaats gehad. De aanwending van de kleur toont duidelijk het doel van den schilder aan. De overheerschende deelen van het stuk zijn krachtig geschilderd, in den daarbij passenden, rijk glanzenden toon. En het water? Het is van een dik, ondoorzichtig groen, dat tot aan den einder voortgezet wordt. Daarachter, als een paneel van neutrale kleur, lost blank de hemel uit. En Aert van Antum heeft dezelfde manier ter behandeling van zijn onderwerpen, met dit enkele verschil, dat hij dikwijls verscheiden schepen symetrisch op een rei schaart. Eén ding valt bij hem echter nog meer op dan bij Vroom, en dat is 't tintelen van de kleur, vooral in de onderdeelen van de schepen, de kleeding

der figuren enz.: en deze manier vinden we ook dikwijls bij de schilders uit de school van Frans Hals terug.

We merken op dat deze schilders, — ik spreek hier enkel van de eerste



Fig. 2. — A. WILLAERTS: Rotsige kust.

twintig jaren van de eeuw, — de ruimte nog niet als eenheid opvatten; wat ze trachten weer te geven, zijn verschillende, elkaar tegenovergestelde elementen, waarvan hier en daar de waarde willekeurig vermeerderd of verminderd wordt. Op het eerste plan vestigt de kunstenaar, door 't een of ander kleureneffekt, de aandacht op een zeker feit, dat hij op deze wijze releveert en in de ruimte alleen stelt, of op verschillende tooneelen, welke ten opzichte der ruimte onafhankelijk van elkaar staan, en naast elkaar zijn geplaatst, als hadden ze allen dezelfde waarde Doch dit feit duidt reeds de richting van een aanstaande, voornitgaande ontwikkeling aan. Later zullen we het onderling verband en de harmonie in de détails zien verschijnen.

Doch eer we die aanstaande ontwikkeling doen zien, moeten we een woord over een kunstenaar zeggen. in wiens werken we tegelijk het karakter der eerste periode en tevens de teekenen van de zich voorbereidende voornitgang onderscheiden. Dit was Adam Willaerts. Hij behoorde tot een groep Antwerpsche kunstenaars, welke tegen het einde der XVI^e^ en het begin der XVII^e^ eeuw, naar Holland uitgeweken waren. In 1611 vestigde hij zich te Utrecht. Zijn afkomst verklaart het Vlaamsch karakter van de onderwerpen in zijn marines. Het is hem vooral te doen om zooveel mogelijk op één stuk bijeen te dringen. Daarom heeft hij voor zijn voorstelling een kustgezicht

gekozen. Doch een enkel strand met duinen zou niet indrukwekkend genoeg zijn geweest! Bij de kust moesten zich bergen voegen. En dat was hem ook nog niet genoeg, daarom vulde hij de zee en de bergen met tooneelen uit het leven. Een vloot ankert in de baai. Er zijn sloepen naar den oever gezonden en aangezien de zeelui daar bergen hebben gevonden, wat was er eenvoudiger dan bij de voorstelling op 't stuk een veelbewogen gemzenjacht te voegen! En dan was er vóór op 't midden van 't stuk nog een heel klein plekje open, waar hij kunstiglijk kleine figurengroepjes op heeft geschikt. Zóo zijn, van tusschen de jaren 1620-1630, de stukken die men te Dresden en te Amsterdam van hem vindt (Fig 2). Letten we, om zijn kleurenbehandeling te zien, op zijn stuk van 1621, te Amsterdam in 't Rijksmuseum. Voor alles zullen we opmerken dat de lokale kleur bij hem geen zoo belangrijke rol speelt als bij Vroom, op de schepen bepaalt ze zich hoofdzakelijk tot de vlaggen. Tegen den horizont ziet men 't oplichten van de blauw geschilderde bergen, een krachtig contrast vormend met het verre groen der heuvelen op het tweede plan. (De kleurenkeus doet dikwijls aan Roelant Savery denken en het is wél mogelijk dat Willaerts door dezen schilder is beïnvloed geweest, die omstreeks dezen tijd te Utrecht werkte).

Wat de ruimte betreft, wanneer men die van hem met die bij Vroom vergelijkt, merkt men al dadelijk een verandering op in de opstelling. De kunstenaar, het is waar, denkt nog niet aan éenheid in de ruimte, en evenwel doen de voorwerpen zich reeds anders voor en de rijkdom, de uitgebreidheid der sujekten : bergen, zee, schepen, — even zoovele elementen die tot een veel vroegere schildersperiode behooren, — vergen een distributie van het stuk, die noch aan de bergen, noch aan de zee, noch aan de schepen veroorlooft om het eerste plan in te nemen, doch ze om zóo te zeggen noodzaakt om zich in al deze elementen op één zelfde lijn te scharen, zóo dat ze zich door hun juiste toenadering tot elkaar op de beste wijze zouden kunnen doen gelden. En hierdoor juist bereikt de schilder meer eenheid in zijn effekt. Toch is de verandering in de kleuren nog belangrijker voor de uitwerking van het geheel. Willaerts vangt reeds aan met het prijsgeven der lokale kleur, die altijd een veeleer isoleerend effekt teweeg brengt. En wat er bijna onmerkbaar in die stukken komt, is eerst en enkel in de achtergronden, om zich gaandeweg ook langzamerhand van de schepen meester te maken, nl. de tonaliteit.

Ziehier de eerste stap gedaan om alle voorwerpen in éenzelfde ruimte saam te verbinden, want de toon zal het belangrijkst element gaan vormen in het nieuwe voorstellingssysteem, dat bezig is zich te ontwikkelen. De uitwerking van den toon op de kleur, is mag men zeggen, ten eenenmale negatief. De toon lost zich op. Het feit van deze dissolutie schijnt algemeen en kenschetsend voor het nieuwe procédé. Wat doet men nu om een één-



Fig. 3. — JAN PORCELLIS. Storm.
(Pinakotheek, München).

geworden ruimte te verkrijgen? Eerst worden alle hinderlijke elementen verwijderd, die als uitwerking zouden kunnen hebben het isolement van elk objekt, de kleuren worden zooveel mogelijk verzacht, de waarde der substantiën zooveel mogelijk verminderd, het ingewikkelde der sujekten en de toon, wijl zij haar kleuren versluiert en overal lijne toonschakeeringen van grijs en bleek-geel over alles heenspreidt, verkrijgt de gansche macht van haar effekt.

Een der oudste zeeschilders, Jan Porcellis, behoort nog tot dit tijdvak en bereikt dezen ontwikkelings-graad. Hij leefde tusschen de jaren 1620-1630 te Haarlem, verbleef te Antwerpen, dat hij evenals Willaerts verliet, en stierf in 1632 in den Haag. De vermelding van zijn stuk van 1629 in de Pinakotheek te Munchen, is voldoende; men vindt er al de meest in 't oog springende trekken van de nieuwe wijze om de ruimte te schilderen in weer (Fig. 3). En wat zien we? Water, lucht en horizont, van een zeer laag punt genomen, eenige zeilbooten, slechts van één enkele zijde gezien en nauwlijks naar voren tredend, hetgeen den toeschouwer aantoont dat hij niet aan één op zich zelfstaand voorwerp moet blijven hangen, doch één geheel omvademen, verbonden door den toon. Eindelijk werden deze zeeschilderingen tusschen

de jaren 1630 en 1640 volkomen door deze middelen ter schildering van de ruimte beheerscht. Voor de zeestukken en landschappen is dezelfde methode aangewend. Het was in het tijdvak van 1625, aan het eind van de eerste helft der eeuw, dat men die schilderwerken zag verschijnen, waar de kunstenaar lage horizonten schildert en breede, eentonige uitgestrektheden land of zee. De schilders, zelfs die van de oudste generaties, vermogen zich niet aan die invloeden te onttrekken, in ieder geval ondergaan ze die alle tot een zekeren graad. Om slechts één voorbeeld te geven, noemen we o. a. H. C. Vroom, die in 1631 een stuk heeft geschilderd, dat thans aan de Uffizi behoort. Laatst genoemd werk is heel anders dan de vroegere. Het midden van het stuk is weliswaar nog aan een groot vaartuig voorbehouden, doch de kunstenaar isoleert het veel minder dan hij tot heden voor gewoonte had. Geen détails. De plaatselijke kleuren bepalen zich tot de vlaggen, de hemel heeft een leemachtig gele toon aangenomen en het water is van een aardeachtig grijs bruin.

Onder deze nieuwe generatie van de jaren 1630-1640, zijn Simon de Vlieger en Jan van Goyen vooral van het hoogste belang. Van Goyen is geen zeeschilder in den eigenlijken zin van 't woord. Evenwel blijft zijn schildering van de Haarlemmermeer voor de ontwikkeling der zeeschilderkunst van belang. Doch deze kunstenaars vestigen vooral de aandacht op zich door het feit dat ze een nieuw stadium in de ontwikkeling van de ruimte-schildering in de Hollandsche zeestukken hebben gebracht, een ontwikkeling die omstreeks 't jaar 1640 begint, zich vijftig jaar later krachtiger doet gelden en tegen 1650 haar hoogte-punt bereikt. Ik heb reeds gezegd dat de schilders na den tweeden ontwikkelings-graad hun voorstelling van de ruimte door een veeleer negatief procédé hadden verkregen. Het effekt dat deze ruimteschildering, die als in den toon zwemt, op ons maakt, kan ons geen duidelijk omschreven indruk van die ruimte geven. Het oog vindt geen steunpunt meer om de afstanden juist te schatten en zich behoorlijk te orienteeren. We verwachten dus vóór alles het aanbrengen van rustpunten voor 't oog, om gaandeweg de ruimte uit den chaos van den toon naar voren te doen treden.

Een stuk van Simon de Vlieger toont ons aan hoe men dit heeft op te vatten. Het draagt geen datum, evenwel is 't karakteristiek voor het nieuwe streven dat na 't jaar 1640 was ontstaan (Fig. 1). Een breede uitgestrektheid water, door vele zeilvaartuigen verlevendigd, aan den hemel vage wolken en heel lage horizont, waar de kust nauwelijks boven uitsteekt. Het geheel is nog onder den invloed van den toon, doch de ruimte maakt er zich toch reeds gevoelig van los. Door welke middelen? In de eerste plaats is de rangschikking der schepen en hun weerkaatsing in 't water van 't hoogste belang. De drie vaartuigen, kruisend het een achter 't ander, en zich richtend naar den

horizont, stellen ons in staat om over den afstand te oordeelen, die ze van den beschouwer scheidt, volgens hun grootte en de mate van klaarte die de



Fig. 1. — SIMON DE VLIEGER : Zeestuk.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

details min of meer duidelijk te onderscheiden maakt. Deze trapsgewijs achter elkaar opgestelde schepen doen ons de voortgezette diepte van de ruimte gevoelen Op gelijke manier heeft de schilder aan twee zijden van het stuk de juiste aanwijzing gegeven, die den beschouwer noodzaken om de ruimte volgens de diepte en de breedte zoowel als volgens de opstelling der schepen te meten. Dit effekt wordt door de dispositie der vaartuigen nog vergemakkelijkt. En wat was er voor een zeeschilder meer als van zelf sprekend dan om gebruik te maken van het voor onze intuities zoo gunstig contrast tusschen de loodlijn en de vlakte. De masten, veeleer dan de rompen der schepen verleenen meer diepte aan het vlak. De ruimte schijnt dus gemeten te zijn door het eenvoudig systeem der loodlijnen.

Het valt duidelijk in 't oog dat deze constructie van de ruimte op rijker wijze had kunnen geschieden : door de loodlijnen nog breeder te ontwikkelen had men nog delikater gradaties van de ruimte kunnen verkrijgen ; overigens had men tot op dat oogenblik nog geen baat gezocht bij het machtigst middel — de kleur. Door partij te trekken van een minutieuse observatie van de

intensiteit der kleur, in afhankelijkheid van haar verplaatsing in de ruimte, kon men veel beter de eerste plans en de achtergronden in de ruimte bepalen. De Hollanders aarzelden niet lang om dezen weg in te slaan. Vanaf



Fig. 6. – JAN VAN DE CAPPELLE : Zeestuk.
National Gallery, Londen .

1640, vertoonen de stukken meer verscheidenheid van kleur en wanneer we bijv. een der laatste werken van Simon de Vlieger nemen, zooals het stuk in het Museum te Weenen, dat van 1649 dateert, kunnen we reeds en bijna in al haar volmaaktheid bestatigen, die derde graad van de ontwikkeling der voorstelling in de ruimte (Fig. 5). Een uiterst rijke, trapsgewijze opeenvolging der lijnen, langs een rustig bewogen watervlak, een echte straat van schepen, een habiele gradatie der tonen, zonder hindernissen tot aan den achtergrond, vormen een rustpunt voor het oog van den beschouwer. Want de kleur is niet langer de lokale kleur, die, zooals in 't begin van de eeuw 't geval was, de voorwerpen in de ruimte isoleert ; ze ondergaat thans den invloed van de vrije ruimte die men onlangs tusschen den beschouwer en de voorwerpen had ontdekt.

Wat had men met deze ontdekking gewonnen ? Voor alles was de diepte in de ruimte op afdoende wijze aangegeven. Doch hetgeen nog ontbrak was het overtuigend effekt van de hoogte, dat wil zeggen van de wijze van voor-



Fig. 5. — SIMON DE VLIEGER : KALME ZEE.
(Museum, Weenen).

stelling van het ruimtegewelf, dat uit moest steken boven de hoofden der beschouwers, waar men verlangde dat de hoogte in overeenstemming met de diepte zou zijn. Eenige schilders der derde periode waren verkoren om eindelijk dit doel te bereiken.

De weergave van de lucht is héél belangrijk voor de constructie van dit gewelf. In het begin van de eeuw schijnt de schildering van het gewelf der lucht zoo plat als een plank, bedekt met een laag van neutrale kleuren, onweers blauw of koper-groen. In het tusschenverloop der jaren 1620 en 1630, lost zich de ten deele bewolkte hemel op in een fijne, grijze nevel, die uit den achtergrond opdoemt en waar alle voorwerpen als in verdronken schijnen. Vervolgens, toegevend aan hun neiging om de ruimte op te lichten, zoeken de schilders vaste vormen om tot steunpunt te dienen voor het luchtgewelf en het diepte te verleenen. De jaren tusschen 1640 en 1650, brengen vooral deze veranderingen aan, zwakker in 't begin, vervolgens precieuser in de expressie der nieuwe werken. Dit is de periode van de groote opeenstapeling van wolkgevaarten. In de zeestukken van van Goyen kan men, op bewonderenswaardige wijs, de ontwikkeling dezer nieuwe procédés nagaan. In die laatste jaren heeft van Goyen machtig bijgedragen tot het perfectionnement van het gewelf in de ruimte, terwijl hij niet meer zóo ontvankelijk was voor de kleur als kleur.

In zijn werken van af 1640, streven zijn wolken uit den horizont omhoog. In het begin bieden ze geen kracht hoegenaamd door hun volume en zijn nog vaak verspreid. Vervolgens concentreeren ze zich, nemen grooter afmetingen aan en vormen dicht opeengedrongen massa's ; eindelijk, tegen het midden van de eeuw, stijgen de wolkachtige massa's uit de diepte van de ruimte op, met een geweldige kracht, als de losbarsting van vulkanen. Die massa's rijzen omhoog, alsof ze boven den beschouwer uit wilden stijgen. Een stuk in dit genre van van Goyen, een zijner meest belangrijke werken, dateert van 1630 en was in de lente van 1908 op de publieke veiling van Frederik Muller te Amsterdam. Verder moeten we nog ernstig de aandacht vestigen op een toongevende omstandigheid, die een zeer scherp omschreven werking gehad heeft : het effekt op de ruimte door de concentratie der verschillende voorwerpen op éénzelfde stuk. Laten we hiertoe laatstgenoemd schilderij nog eens bezien. Hoewel, wanneer men dit werk van dezen kunstenaar met de voorafgaande vergelijkt, de klaarheid van de ruimte niet valt te ontkennen, vinden wij er de diepte nochtans tamelijk oppervlakkig op weergegeven. De loodlijnen zijn in tamelijk groot aantal, volgens de diepte en breedte, hier en daar verspreid, bijna zonder zich om hun effekt te bekreunen. Wat zou het dan zijn wanneer men al die verticale lijnen zou vereenigen in één groep, die het geheele schilderij beheerschte, dit lijnengeheel, dat voor zich

alleen is belast met al de tot heden verspreide functiën en dat tegelijkertijd in onmiddellijke betrekking treedt tot het gewelf van de lucht, als eenige aanduiding van de totale hoogte. Als antwoord zou 't voldoende zijn om op



Fig. 7. — L. BAKHUIZEN : Woelige Zee.
(National Gallery, Londen).

dat heel bekende zeestuk van Jan van den Cappelle te wijzen, dat in 1650 geschilderd is en zich in de National Gallery te Londen bevindt (Fig. 6). Alle tot hiertoe gemelde en zich vereenigende elementen, hebben tot gewild resultaat de meer volmaakte geleidelijke ontwikkeling van het ruimte-gevoel. (De kleur is hier mede van zeer groote waarde). Het is een typisch voorbeeld deze voortgang voor het gevoel voor ruimte in de klassiekè periode der Hollandsche zeestukken : het bedwelmende van de open ruimte boven de stilte van den oceaan en dien beheerschend door haar almacht! Zóo vatte men ten tijde van den barok, het gevoel voor ruimte op.

Thans zouden we de aandacht moeten vestigen op een ander punt, waarvan we tot hiertoe nog niet gesproken hebben, namelijk de behandeling van het water. De oudste zeeschilders zagen het water enkel als een door de golven bewogen element en ze stelden het bij voorkeur op deze veeleer oppervlakkige wijze voor. Op de stukken van de tweede periode, schilderden ze de zee altijd fel bewogen en hol als op de eerste stukken van Simon de Vliegér. Later worden de golven kalmer en hun invloed op de beweging der schepen is minder merkbaar. En hoe meer de constructie van de ruimte

voortschrijdt en de derde periode nadert, des te rustiger wordt het watervlak. Fig. 5 toont nog kleine, weeke golfjes. Doch meer en meer duidelijk sprekend wordt de neiging om van den zeespiegel te maken een ongerimpeld vlak, waarop met een maximum van contrast al de waterpaslijnen uit zullen treden om zoo meer diepte te geven aan het geheel. Eindelijk, in 1650, op het zeestuk van Jan van den Capelle, is de zee geheel spiegelglad, waarover zich in verheven rust de oneindige ruimte welft.



Fig. 8. — WILLEM VAN DE VELDE Jr.: Zeehaven. (Rijksmuseum, Amsterdam).

Wil men nu de formule zoeken voor de voorstelling van de ruimte in de derde periode, dan zou men als het meest sprekend feit moeten vaststellen dat door een motief dat op een in 't oog vallende wijze het doek beheerscht, de kunstenaar met één enkele kranige toets het onlangs gevondene aan ons wil openbaren : de vrije ruimte, die alles omvat.

Doch aangezien ik in dit opstel enkel de groote lijnen der ontwikkeling, waarvan hier sprake was, heb willen geven, heb ik geen bizondere studie gemaakt van den rijkdom der sujekten op die zeestukken, welke geschilderd zijn na de helft van de eenw. Die taak ware al te overstelpend, enkel reeds voor de stukken van Willem Van de Velde den Jongere, die omstreeks dezen tijd, al de middelen ter voorstelling van de ruimte meester geworden, steeds nieuwe combinaties vond, ze tot de eenvoudigste en niettemin meest afdoende mogelijkheden terugvoerde en die tevens een zeer belangrijk œuvre nagelaten heeft.

Alleen zeggen we nog een woord, zij 't ook terloops, over die nieuwe neigingen, welke zich in de laatste jaren baan hadden gebroken en die een nieuwe ontwikkeling in de voorstelling der ruimte aankondigden. De kunste-

naars die tot dit tijdvak behooren, zijn vóór alles Ludolf Bakhuizen en daarna Jacob Bellevois en Abraham Storck.

Laten we, en in weinig woorden, trachten aan te geven, waarvan hier sprake is, nl. van een stuk van den eersten dezer beide kunstenaars in de National Gallery te Londen (Fig. 7). We zien van rechts en van links van 't stuk, twee zeilschepen aankomen, die elkaar ontmoeten en voorbijzeilen, een zeer bewogen zee en wolkenflarden aan den hemel. Bij den eersten blik wordt 't oog getroffen door de tegenstelling tusschen dit doek en de typische voorstelling der voorafgaande perioden : het breede vlak met zijn loodlijnen en hunne afschaduwing komt niet meer voor (Fig. 8). In plaats daarvan twee motieven van gelijke waarde, naast elkaar geplaatst en elkander kruisend, de door storm voortgezweepte wolken, die dwars over 't stuk heen vliegen, in plaats van, zooals vroeger 't geval was, boven 't hoofd van den beschouwer weg te vluchten. Doch wat heeft dit te beteekenen in de samenstelling van de ruimte? Het is de dissolutie van alle middelen, vroeger voor deze zelfde constructie vereend. Het resultaat er van is een ander soort van compositie, de voorwerpen zijn thans neveneen geplaatst. Daardoor verkrijgen de zeestukken nog eens te meer een anderen aanblik. In dit nieuwe procédé, gaat Bakhuizen zelfs zoo ver dat aan de naast elkaar geplaatste figuren en schepen éénzelfde waarde wordt verleend, zooals bijv. op dat stuk in het Rijksmuseum te Amsterdam *Het gezicht op het Y* en de *Amsterdamsche haven*, waar op het eerste plan links een deel van 't strand omhoog steekt, met groote figuren bevolkt, op een wijze, zooals vroeger nooit was aanschouwd. De kleur ondergaat mede den invloed van de nieuwe dissolutie. Op de stukken, die tot dit tijdvak behooren, vaak zelfs op die van de jaren 1660 tot 1670, en verder tot 1680, vinden we niet meer de rijke, schitterende kleuren van den klassieken tijd. De plaats van deze wordt ingenomen door matte, doffe uitgestrektheden, door gemengde, teedere tonen, die vaak aan het effekt onzer moderne houtsneden doen denken. Zelfs een schilder, zooals Willem van de Velde de Jongere, die te Londen woonde en ver bleef van de strenge ontwikkeling der Amsterdamsche marines, toont niettemin in zijn laatste werken, mede deze veranderingen in de kleur. Het is bovendien zeer kenschetsend voor dezen tijd dat we heel dikwijls een uitgesproken neiging opmerken voor grijze en grijs-gele tonen.

Het spreekt van zelf dat men in menig opzicht een parallel zou kunnen trekken tusschen den tweeden graad van ontwikkeling en dit procédé. En nu nog, om nog eens de aandacht te vestigen op een reeds vermeld geval : ook bij Bakhuizen vinden we die samenwerking van de figuren met het schip, die, en zelfs in hoogen graad, in overeenstemming met het procédé van Willaerts zijn. Doch er is nog meer! Er valt een nauwe verwantschap te ontdekken

tusschen de werken der zeeschilders van de laatste periode en die der decade welke tusschen de jaren 1620 en 1640 besloten ligt. Op zijn stuk van 1651 in de *Kunsthalle*, te Hamburg, toont Bellevois, ten minste in de compositie, den invloed dezer derde periode. Later laat hij deze wijze van de voorstelling van de ruimte geheel varen en geeft altijd de voorkeur aan den toon. Er zouden nog andere kunstenaars te noemen zijn, zooals Willaerts den Jongere, wiens werken de marines van de eerste periode van zijn vader naderen. Deze artisten schijnen het bewijs te leveren dat een zekere kunststrooming bijna onbemerkt onder de hoofdbeweging doorloopt en als drager van het probleem van de constructie der ruimte, doet 't zich opnieuw gelden tegen 't eind van de eeuw. Het is natuurlijk om zich deze vraag te stellen : zon de laatste periode van de zeestukschildering, zooals die vooral door Bakhuyzen voorgesteld wordt, dan een achternitgang in de evolutie, een decadentie zijn ? Geenszins ! Reeds een heel oppervlakkige vergelijking van eene stormachtig bewogen zee van Bakhuyzen met een marine van een vroegere periode, toont duidelijk aan in de schilderwijze van het water, de levendigheid waarmee een voorbijgaand feit vastgegrepen is, de schuiten die elkaar voorbijvaren met volle zeilen, een kracht van uitdrukking, zooals geen enkel voorafgaand tijdvak ons bieden kon, terwijl er terzelfdertijd problemen in verborgen liggen, die ver boven de zoogenoemde klassieke periode der zeestukken gaan. Dit reeds doet veronderstellen dat de marine schildering van het einde der eeuw de tot hiertoe aangewende middelen niet zal laten varen dan om andere nieuwere en rijkere wijzen van uitdrukking te zoeken, het doel waarvan men in de eenw van den barok echter niet bereikte en dat wij hier niet verder zullen onderzoeken.

Dr. Hans Jantzen.

DE HOLLANDSCHE NIJVERHEIDSKUNST OP DE BRUSSELSCHE TENTOONSTELLING

II

Nu ik een beschouwend overzicht zal gaan geven van wat aan Hollandsche Nijverheidskunst op de Brusselsche tentoonstelling te zien is, wil ik eerst enkele woorden zeggen over de wijze waarop Nederland officieel ter tentoonstelling is vertegenwoordigd. Immers, ieder heeft het recht aan te nemen, dat het Hollandsche gebouw, zooals het daar staat, een duidelijk beeld geeft van de bouwkunst zooals die thans in Holland is. En ook wat dat gebouw van binnen te zien geeft aan betimmering, beschildering, decoratie, enz. mag geacht worden geheel in overeenstemming te zijn met de thans in Holland heerschende ideeën omtrent technische en toegepaste kunsten. Maar 't gekke, en 't onaangename, is dat het beeld dat het Hollandsche paviljoen te Brussel geeft van Hollandsche bouw- en kleinkunsten, totaal onwaar en onzuiver is.

Wat is het doel, wat moet het doel zijn?

Van een tentoonstelling in het algemeen en zeer zeker van een internationale tentoonstelling als die thans te Brussel gehouden wordt, behalve dan het profijt van de stad op wier grond zij is opgericht en hare bewoners? Mijns inziens kan dat doel geen ander zijn dan te laten zien wat elke inzender, i. e. dus wat elk land, presteert in het tijdperk waarin de tentoonstelling valt. Elk land moet dan laten zien, wil het, dat aan het doel worde beantwoord, hoe uitgebreid op dat tijdstip zijn handel, zijn scheepvaart, zijn industrie is, enz. maar ook hoe *ver* zijn industrie is. Daarmee wordt een zuiver beeld gegeven van den toestand. Zuiver, maar niet volledig. Want wel zijn handel en industrie enz. van groote beteekenis, maar eerst dán vermag men een juist beeld te krijgen van den algemeenen toestand in een zeker land op een zeker tijdstip, als men zich op de hoogte stelt welke en van welken aard de *kunst* is, die in dien tijd in dat land gemaakt wordt. Niet alleen de schilder- en

beeldhouwkunst, de literatuur en de muziek en al wat daarbij hoort, maar ook, en vooral de bouwkunst en de kleinere technische kunsten, omdat hierin de aard en de kultuur van het gansche volk zich eerder en duidelijker zal



CHRIS. LANOOY: Aardewerk.

uiten, dan in de hoogere kunsten. En zoo behoort het gebouw, waardoor een land op een tentoonstelling is vertegenwoordigd, in de allereerste plaats een beeld te geven van de bouwkunst welke in dien tijd in dat land de verst gevorderde is. Zooals op deze Brusselsche tentoonstelling Duitschland voor den dag komt én met zijn gebouw én met de inrichting daarvan én met zijn geheele inzending. O, ik wil graag toegeven dat 't niet alles mooi is, wat Duitschland laat zien, dat 't nog maar beginners-werk is (waar op de wereld is men intusschen op het oogenblik veel verder?), ik wil toegeven dat wat Duitschland daar geeft, nog niet het ideale doel kan zijn van het nieuwe streven, maar de mooiheid en de zuiverheid van de Duitsche afdeeling is, en dat is Duitschlands eer, dat zij een beeld geeft, een precies beeld van den toestand en de verhoudingen zooals die nu in Duitschland zijn. Er is op de geheele tentoonstelling geen tweede zóó zuiver, zóó volledig, zóó volgehouden aankondiging van de nieuwe kultuur, die de wereld thans aan 't voorbereiden is, als de Duitsche afdeeling, en ook dát is zuiver en goed, omdat, naar 't mij voorkomt, juist in Duitschland die nieuwe kultuur het eerst zal dagen. Wat deed nu Holland? Het zette een gebouw uit de 17e eeuw. O zeker, dat was

een roemvol tijdperk voor ons kleine land, maar wij hebben toch waarlijk al te lang op dien ouden roem geteerd. En... wij zijn bezig, ja waarlijk! een nieuwen roem te maken en te vestigen. Daarom had het gebouw van Holland op de Brusselsche tentoonstelling behooren een blijk te geven van die bezigheid, daarom had dat gebouw een beeld moeten zijn van het — zoeken, soit! — van het streven, dat ook in Holland thans gaande is. En daarom had dat gebouw moeten zijn gesticht door den man, die in de bouwkunst ons al jaren voorgaat in ons zoeken naar een nieuwe schoonheid, in ons pogen om reeds nú enkele elementen te vinden van den nieuwen stijl, die komen gaat. Ik zeg niet dat de architekt die Holland's gebouw te Brussel wél gebouwd heeft, niet bekwaam is, maar hij was toch niet de aangewezene, de allereerst in aanmerking komende, wat ook alweer blijkt uit het feit, dat hij *dit* gebouw, zooals het er nu staat, heeft gemaakt. Want dit is niet een beeld van Holland, zooals het er klopt en bruischt en groeit, zooals het doende is te maken een nieuw leven, in het hart, in Amsterdam, waar de kunst zetelt en het intellect, maar het is het Holland van weiden en sloten en windmolens, het is het Holland met wijde broeken en gouden oorijzers en klompen, het is het Holland van Volendam en Marken en... Alkmaar. Ja waarlijk, je voelt iets Alkmaarsch als je daar op de tentoonstelling het gebouw van Holland nadert. Kom, wij hebben toch waarlijk wel wat anders te geven nu. Als demonstratie, wat toch een tentoonstellingsgebouw wel mag, ja moét zijn, is dus het Hollandsche paviljoen ten eenenmale mislukt. Dat is een grove en voor ons Hollanders pijnlijke fout.

In Hollandsche kranten is door Belgen, die toch waarlijk niet de eersten de besten zijn, met enthousiasme over het Hollandsche gebouw geschreven. Dat speet ons een beetje, omdat eruit bleek, dat onze goede Belgische vrienden nog maar zoo weinig beseffen van het uiterst belangrijke, dat bij ons aan 't gebeuren is in de kunsten. Daarom werd 't hier nog even gezegd, dat wij waarachtig niet enthousiast zijn over ons paviljoen, omdat wij maar al te goed weten, dat daar nu weer voor de gansche wereld een totaal verkeerd beeld wordt gegeven van ons land, dat heusch wel wat verder is dan voor twee eeuwen

Ik zal, omdat het hier niet te pas komt, niet over het gebouw en over het zonderling contrast van het in- en uitwendige, gaan uitwijden. Wat ik zeggen wilde, is met het voorgaande gezegd en ik kan beginnen aan de inzending nijverheidskunst.

En ja, het helpt niet of ik mij al voornam het niet te doen, maar ik moet nu toch weer even op het *gebouw* terug komen. De Hollandsche nijverheidskunstenaars n. l. vonden, dat het inwendige van het gebouw, hoezeer dat ook

« modern » zij, toch geen juist beeld geeft van de moderne bouw- en kleinkunsten zooals die nu in ons land zijn. En het lichaam, dat hun allen, of bijna allen, vertegenwoordigt, de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, die overigens reeds een collectieve inzending van velen



Rietvlechtwerk naar ontwerpen van H. ELLENS.

harer leden had bijeen gebracht, heeft toen gezocht naar een oplossing, en die zoo goed mogelijk gevonden, door hare geheele collectieve inzending in één gedeelte van het gebouw bijeen te houden en dat gedeelte op hare eigen wijze en zoo goed als dat met hare middelen kon, in te richten. Zij heeft eigen wel eenvoudige maar toch vrij goede vitrines gemaakt en ter beschikking van hare leden gesteld opdat deze niet genoodzaakt zouden zijn hun werken te leggen in de toch heusch wel wat zonderlinge vitrines die bij het gebouw behooren. Zij heeft bovendien de wanden bespannen met eenvoudige frissche stoffen, zij heeft wat versiering gebracht onder de spanter op de galerij, zij heeft gezorgd voor wat kleur, wat frischheid, voor goede verdeeling en plaatsing enz. En wanneer dan ook de Hollandsche nijverheidskunst in Brussel een succes mocht boeken, dan dankt zij dat voor een groot deel aan hare vereeniging die het haar mogelijk maakte als geheel behoorlijk voor den dag te komen.

Het zal elken aandachtigen bezoeker van het Nederlandsche paviljoen opvallen, dat er een groot karakterverschil is tusschen de, moderne, binnenінrichting van het gebouw en de, toch eveneens moderne, inzending van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst. Nu is het waar, dat het gebouw bestemd is voor tijdelijk gebruik, terwijl de ingezonden producten van technische kunst als duurzaam bedoeld zijn, een verschil, dat zeer zeker in het uiterlijk blijken mag. Het is dan ook niet dit onderscheid

dat ik hierboven bedoelde, het is het onderscheid in vormen, in behandeling, in stijl, zou ik bijna wel willen zeggen. Het is toch niet te veel gevergd, dat de vormen, de kleuren, de decoraties van voor tijdelijk gebruik bestemde voorwerpen, wel overwogen, bestudeerd en tot in alle détails doorwerkt zijn. Dit nu ontbreekt m. i. in de binnenbetimmering van het gebouw heel vaak, hier én daar zelfs geheel. In de bovengenoemde inzending daarentegen ziet men bijna bij alle onderdeelen een doorwerktheid, een bestudeerdheid, een zoeken naar een type, die soms wel schijnen te leiden tot een zekere stugheid, een zekere nuchterheid.... Want juist het besef, dat er in die dingen zooveel overdachts, zooveel doorwerkts is, doet ze met meer begrip en, daardoor, met meer waardeering beschouwen, en leidt tot de conclusie, dat er een grootere, diepere schoonheid in schuilt dan in wat met een kwik en een strik tot iets « charmants » is gemaakt. Waarlijk, onze tijd is te ernstig en te moeielijk dan dat wij naar charme, naar élégance en coquetheid zouden mogen vragen. Wij hebben noodig streng, hard werken om te krijgen zuiverheid, waarheid, echtheid, om een bijdrage te leveren tot het groote werk, dat één of twee geslachten na ons krachtig zal kunnen worden aangevat. Wie dat inziet, vraagt niet meer naar bekoring door franjes en lintjes, maar naar waarheid, naakt en streng, die, hoe ook, toch altijd schooner is

Welke ook de fouten en gebreken zijn die het Hollandsche werk van thans aankleven — en meer nog dan wij zelven zullen onze kleinzonen er allicht heel wat constateeren, dit staat wel bijna vast dat het zoo ver is als het thans, onder de bestaande omstandigheden en voorwaarden, zijn kán, al ware het alleen maar omdat men nu langzamerhand geleerd heeft de deels uit onbekendheid met « het vak », deels uit een « jeugdig en ongebreideld enthousiasme » ontstane allergrootste fouten te erkennen als zoodanig en te vermijden. Waar nog in het Hollandsche werk vindt men de oude zweepslag- en macaroni-motieven uit de dagen van het van de Velde-sche toegepaste kunst-impressionisme, dat toch ook bij ons wel even tot bloei « dreigde » te komen? Er is niets meer van over. En de constructie-prinzipieën-reiterei, ja, hier en daar komen er nog wel sporen van voor, maar de hevige excessen ervan, die bijv. in de houtbewerking ertoe leidde dat men geen dunnere houtafmetingen kende dan halve boomstammen en minstens balken, zij zijn goed en wel overwonnen. Waar nu die onde « principes » alle vervallen zijn, moesten er, gegeven het feit dat er nu eenmaal een groot aantal menschen waren die naar een herlevende schoonheid streefden, wel nieuwe voor in de plaats komen. Het bleek reeds, dat het onder de gegeven omstandigheden, moeilijk valt zich reeds een wel-omlijnd principe te stellen, en zoo zien wij dan ook, dat er naast de enkelen, die zich, zij 't dan nog geen afgebakenden weg, dan toch een algemeene richting hebben weten te bepalen, velen staan,

die, schoon onbewust en met geen ander streven dan naar schoonheid, diezelfde richting gaan. Wel met ver-opzij voerende afwijkingen vaak, die echter niet vermogen de groote lijn belangrijk te doen wijken, de lijn die ten slotte moet uitkomen op een geheel nieuw vormen-systeem, gebaseerd op



G. OFFERMANS · Aardewerk «St-Lukas», Utrecht.

nieuwe gegevens en omstandigheden. Hoewel wij er enkele nog vinden — 't moet erkend —, die wel schijnen afzijdig te staan, strenge vasthouders aan oude tradities en aan oude schoonheidsbegrippen, die men — schoon zij niet altijd schilders zijn — met eenig recht de schilders onder de nijverheidskunstenaars zou mogen noemen.

Wij hebben nu een vrij zuiver omschreven uitgangspunt voor de beschouwing van wat op de Brusselsche tentoonstelling is geëxposeerd. Wij zouden die inzendingen in verband met het voorafgaande, kunnen verdeelen in een aantal groepen. De eerste groep zou dan zijn die der welbewusten, die precies weten wat zij willen, die althans zich een omlijnd principe hebben gevormd, waarvan zij bij hun werk uitgaan. (Wat nog niet insluit, dat zij altijd in staat zijn zich geheel aan dat principe te houden. Wij menschen van thans zitten nog zoo vol met oude begrippen en inzichten, die wij maar niet zoo in eens kunnen afschudden en die ons dan ook nog zoo vaak « parten spelen » zonder dat wij zelven het merken). Tot die eerste groep zou ik willen zekeren Berlage, van den Bosch, Penaat, onder de meubelmakers (ik bepaal mij thans uitsluitend tot de collectieve inzending der Ned. Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst), van der Hoef, misschien ook Bronwer en B. Nienhuis, onder de keramisten; Reesema en Nierstrasz, Marg. Verwey,

misschien ook B. Bake onder de beoefenaars der texteele kunsten. Zoekend nog, maar toch wel thuis behoorend in dezen groep, zouden o. a. nog te noemen zijn Smits en Fels (die alleen afbeeldingen exposeerden en wier werk overigens niet volkomen zuiver te bepalen is, sterk geïnspireerd als het schijnt, op dat van de Bazel), Tierie (bind- en drukwerk), Bert. Nienhuis (in zijn bijoux), H. Ellens (mand- en rietvlechtwerk). Ook moet in deze groep genoemd worden Jan Eisenloeffel, (wiens werk helaas maar in geringe mate vertegenwoordigd is door enkele onderdeelen van de inzending der firma Begeer), hoewel zijn werk van den laatsten tijd sterk wijst op een heel groote afwijking naar het moeras van : « ik neem de schoonheid waar ik die vind », een bewering die wel aardig klinkt, maar juist daardoor nog te gevaarlijker is.

Wat nu zijn de eigenschappen van het werk der genoemden, die aanleiding geven dat werk in een bepaalde groep, en wel in die eerste, dus belangrijkste groep te rangschikken? Het is niet gemakkelijk, dat precies aan te geven, temeer waar onderling weer zoovele, en waarlijk niet alleen bijkomstige verschillen te constateeren zijn. Men ziet in al dat werk iets straks, iets ernstigs, iets stugs, zou ik bijna willen zeggen. Bijna overal, tenzij dan in enkele détails, is het streven naar een direct aansprekende mooiheid, naar bekoorlijkheid, of naar schoonheid, uitsluitend zooals « men » die nog ziet en verstaat, overwonnen, er is gezocht naar benadering van een nieuwe schoonheid, de schoonheid zooals die zal gaan opgroeien uit de geheel omgewentelde bazis. In al het genoemde werk zijn, hier méér, daar minder oppervlakkig zichtbaar, aanwezig elementen van een nieuw systeem. Niet waar, de nog niet aan die vormen gewend zijnde beschouwer ziet iets vreemds, iets, dat hem onduidelijk is, dat hij niet begrijpt, zonder dat hij kan nagaan wát dit is. Want wel tracht hij dat vreemde te zoeken in de rechtlijnigheid, in den eenvoud, enz., maar dat zijn toch allemaal eigenaardigheden die evenzeer voorkomen in verschillende onde stijlen, welker producten hij wél mooi vindt. De onderstelling ligt dus voor de hand, dat er in dat werk iets is, dat hem vreemd is, dat volkomen nieuw voor hem is. En dat is juist wat wij thans noodig hebben. Niet uit een onberedeneerde zucht naar iets nieuws, maar omdat wij inderdaad den weg moeten zoeken naar een nieuw systeem, naar een nieuwe traditie. Nu is 't eigenaardig dat men vroeger, in den aanvang van de « beweging » ook zocht naar « nieuw », en dat vond op allergrootste wijze door allerlei zonderlinge en toch eigenlijk onverdedigbare vorm-combinaties te maken, die terstond door hun buitenissigheid opvielen. Terwijl juist in het goede werk van thans de nieuwe elementen niet dan langs een omweg, en bijna nooit direct, zijn aan te wijzen. Wat voert tot de verhengende conclusie dat het werk gewonnen heeft aan diepte, aan innerlijk

gehalte. Wat vroeger aan de oppervlakte zat en gemakkelijk weg genomen kon worden, is nu vergroeid, één geworden met het ding.

Eén gevaar is er. Men gaat 't langzamerhand zoo terdege kennen, het ontwerpen, men krijgt een virtuositeit, die de nieuwe modellen maar uit de mouw doet schudden. En zoo geven de dingen van den allerlaatsten tijd wel eens een indruk van onvoldoend bestudeerd, onvoldoend overdacht te zijn. Dat leidt tot een tusschentijdsche décadence, die vooral dit bezwaar heeft, dat ze meer dan stilstand, dat ze achteruitgang is, die overwonnen moet worden, die dus een groot verlies aan tijd beteekent. Met dat al laten de hierboven genoemde inzendingen, die wel inderdaad een beeld geven van wat nú gemaakt wordt, zien, dat men in de laatste jaren een heel stuk gevorderd is. De meubelen van Berlage, van den Bosch en Penaat, zij beteekenen iets, ze dragen een karakter, zij zijn tot een betrekkelijke volmaaktheid gekomen. Bij Berlage zit deze, altijd dan betrekkelijke, volmaaktheid meer in het geheel, in het ensemble (Berlage is nu eenmaal architekt), bij Penaat in de détails, die veelal blijk geven van een ernstige en diepe bestudeerdheid. Het werk van van den Bosch staat min of meer tusschen deze beide in. Bij hem is én ensemble én détail gelijkelijk met zorg en toewijding behandeld; van den Bosch echter is minder zuiver in de leer dan Berlage en Penaat. Zijn aanleg is meer opportunistisch, zouden wij kunnen zeggen. Hij is niet zoo filosofisch. Hetzelfde geldt, op gansch ander terrein, voor van der Hoef. Overigens geloof ik zeer zeker dat van der Hoef eigenlijk meegetrokken is op den weg, dien hij thans gaat, in zijn Amstelhoektijd, door Penaat en Eisenloeffel. Toen heeft hij zijn richting gevonden, waarin hij zich nu met buitengemeen talent voortbeweegt. Maar van der Hoef

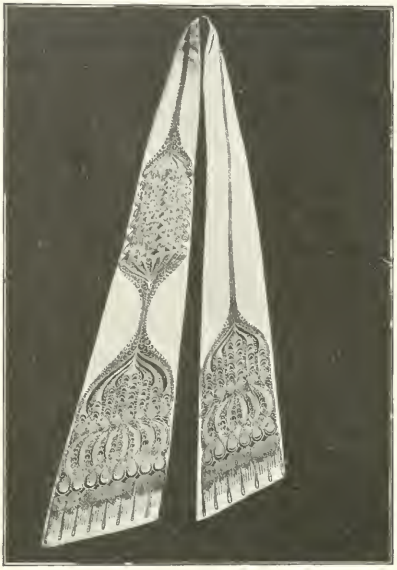


OSCAR HABERER: Houtinlegwerk (Intarsia).

heeft een zekere speelschheid, hij springt wel eens « artistiek » uit den band. Nu is dat zoo heel erg niet, want hij komt altijd wel weer « op zijn pootjes terecht » zooals het heet. Let maar op de ontwerpen die hij maakte voor de fabriek « Amphora ». Hoe zuiver zijn de vormen, en wat een rijkdom aan vormen. Ook het ornament heeft groote verdiensten, hoewel het, als keramisch ornament, wel vaak wat te klein, wat te lijnachtig is. Maar de wijze waarop hij het over het voorwerp verdeelt, is zeer verdienstelijk. Zelfs als het ornament op zich zelf wel wat erg « uit den band springt » zooals bijv. dat van de groote « palmpaaschvaas. » Intusschen, wat zijn die poppetjes weer uiterst knap en juist van styleering!

En nu ik toch met aardewerk bezig ben, wil ik even erbij blijven, omdat juist op dit terrein de verschillende groepen zich zoo eigenaardig laten scheiden en doen onderkennen. Zetten wij eens op een rijtje werk van Amphora, Brouwer, St. Lukas en Chris Lanooy. Elk vertegenwoordigen zij een afzonderlijke groep, waarvan de twee eersten het stevigst verband houden. Van der Hoef, in de eerste plaats vorm- en ornamentzoeker, zonder sterk naar voren komende, ja, wellicht totaal zonder « picturale » neigingen. Dan Brouwer, ook strevend naar zuiverheid van vormen en zoekend naar nieuwe eigen vormen en eigen ornament, maar met veel nabijer verwantschap met motieven uit onde stijlen dan van der Hoef en daarbij in zijn glazuren altijd zoekend naar picturale effekten. (Wat dit bezwaar heeft dat het den schijn geeft alsof er iets bereikt is, waar in den grond van de zaak nog niets of veel te weinig bereikt is. Het *picturale* effect van een kunstnijverheidproduct is de oppervlakkige schijn waaronder de *architectonische* waarheid vaak geheel verborgen ligt). Na Brouwer komt als volgende groep St. Lukas met de felle « reflet metallique », waaraan alles onderworpen is, waarbij de waarde van vorm en ornament geheel ondergeschikt is gemaakt aan 't picturaal effect, — en ten slotte Lanooy, die in wezen geheel schilder is, werkend echter niet met palet en verven, maar met draaischijf en glazuren. Ik persoonlijk meen, dat voor het doel van de huidige kunstnijverheidbeweging werk als dat van van der Hoef en ook van Brouwer veel meer waard is dan dat van Lanooy. Wat niet wegneemt, dat ik ook dat laatste waardeeren kan, maar zooals ik een schilderij kan waardeeren, dus van een gansch ander standpunt, een standpunt, dat men niet moet innemen bij de beoordeeling van kunstnijverheid. Bovendien kan een wijze van werken als Lanooy volgt, allicht voeren tot het vinden van mooie stof, van mooie glazuren, en daardoor weer aan beteekenis voor de kunstnijverheid winnen. Want juist aan de zuiverheid van de stof ontbreekt vaak nog heel wat. Het moet *steen* zijn, wat uit den oven komt, hard en glasachtig. En heel vaak lijkt 't nog te veel op papier-maché. Het is zacht en bros en korrelig, terwijl 't één homogene massa

moet zijn. O, wij zijn al heel wat verder dan toen we, in het begin, zoo'n soort van boeren-aardewerk maakten, en wat onze moderne aardewerkmakers voortbrengen kan de proef met veel buitenlandsch modern aardewerk glansrijk doorstaan, maar volkomen de baas zijn wij ons materiaal toch nog niet. Wij krijgen nog vaak haarscheuren, waar ze niet behooren, onze glazuren vloeien nog wel eens waar we dat niet wenschen, en vooral, zooals ik zei, ontbreekt 't ons product nog wel eens aan de noodige stevigheid, aan de noodige hardheid.



BERTHA BAKE: Batikdas.

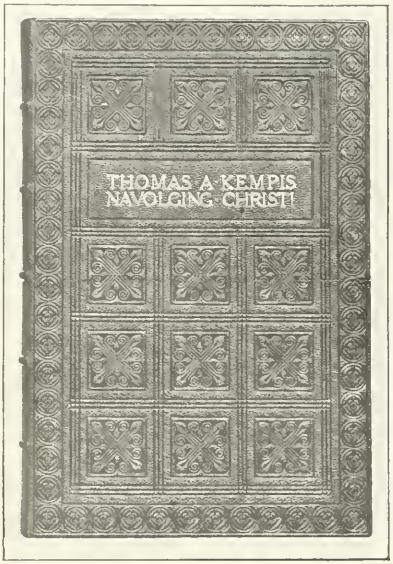
Ik nam met voordacht de keramische kunst om de door mij gemaakte verdeeling der kunstnijveren in groepen te demonstreeren, omdat de verschillende karaktertrekken welke die groepen kenmerken, juist in de aardewerk-kunst het duidelijkst uitkomen, waarschijnlijk omdat juist de klei het minst stugge materiaal is, waarin zich dus een zeker karakter het gemakkelijkst laat uitdrukken. (Herinneren wij ons maar hoe zich, zij 't slechts bij wijze van spreken, uit wat oude potscherven de geheele geschiedenis van een volk laat lezen). Inderdaad laat die groepenscheiding zich veel moeielijker maken bij die kunsttechnieken, die zich van een ander materiaal bedienen. Het dichtst bij de pottenbakkerij staat in dezen zin de metaalbewerking, het verst er van af de houtbewerking. Het is werkelijk zeer moeielijk in hout, (d. w. z. voor zoover het constructieve houtbewerking betreft. Bij het zuivere beeldhouwen in hout wordt de zaak gansch anders, wijl hier meestal plaats heelt een nabootsen in hout van wat in klei is gemaakt), — het is zeer moeielijk in hout een zeker karakter tot uitdrukking te brengen, en misschien nog moeielijker in het bewerkte hout een zeker karakter terug te vinden, al is dat er ook in gegeven. Zoo hebben wij dan bij de beoordeeling van meubelkunst uiterst voorzichtig te zijn. Toch geloof ik het werk van Walenkamp te moeten beschouwen als gegroeid uit een gansch anderen bazis als dat van de drie hiervoor genoemde inzenders van meubelen. Wij kennen van Walenkamp

nog niet zoo heel veel op dit terrein en dat maakt de beoordeeling niet gemakkelijker. Maar daartegenover staat, dat hij, tot ons gemak, zijn meubelen plaatst in een milieu en omringt van requisiten, die ons eenigszins den weg wijzen. Laat ons even bekijken 't geheel van het intérieur, zooals 't te Brussel is geëxposeerd. Er is een zekere pracht, die bijna Oostersch aandoet, van statig gekleurd hout tegen schittering van een helle vloer en pétillant beschilderde muurbekleedingen, een schoorsteen van weelderig marmer, groote felle koperschittering van een haard en een bijna monumentale lamp, — dat alles maakt een vrij sterken indruk van décadence. En datzelfde vinden wij in de meubelen terug. De wat pretensieuse kleur van het hout, het flikkerend paarlemoeren inlegwerk naast het streng zwart ebbenhouten, het doet aan als bizonderheden in de kleeding van een coquette, niet-meer-dan-modieus perverse vrouw. En dan de versieringsmotieven, druiventrossen — zij zijn bijna symbolisch! — en de wijze waarop zij zijn verwerkt, even te diep gesneden, pikant als 't iets te dik opgelegde rood op een blank vrouwengelaat. Waarlijk, er is iets decadent in dat alles, dat maar matig past bij de stugheid der anderen, die hun werk moeizaam en studeerend maken tot wat het is. O, het heeft zijn charme wel, maar 't schilderswerk, van een schilder uit onzen tijd, decadent nog omdat de architectuur hem nog geen vasten grond heeft kunnen geven. Maar de vormen dan? Die zijn toch wel af. Daarin is toch wel wat bereikt. Ja, en dat is juist zoo gek. Ik zei 't reeds, we kennen nog niet veel van Walenkamp op dit terrein. Het is eigenlijk zijn eerste voor den dag komen. En nu zien wij bij ieder ander in zijn eerste werk een zekere onbeholpenheid, een zekere naïviteit, die zich uit in den grooten eenvoud der vormen. Hier is dat niet. Walenkamp kent het in eens. Hij laat al dadelijk iets af zien. Maar vinden wij dan ook niet bij nauwkeurig beschouwen veel van anderen in zijn werk? Het zal interessant zijn spoedig meer van hem te zien. In elk geval, ik zei 't reeds, heeft zijn werk een zekere charme. Wat gevaarlijk is. Wij zullen de kat nog eens uit den boom moeten kijken.

Jammer is het, dat niet meer meubelmakers onder de kunstnijveren hebben ingezonden. Het ware wel van belang geweest nu eens bij elkaar te zien al wat er van beteekenis gemaakt wordt in Holland. De Bazel vooral missen we, dan van Dorp, Nijhoff, de Graaff, Kort, en nog zooveel anderen. 't Is jammer!

Jammer ook is het, dat er zoo weinig proeven van metaalbewerking zijn geëxposeerd, althans door wie wij in alle opzichten mogen rekenen tot vertegenwoordigers der moderne nijverheidskunst. Immers bij de beoordeeling daarvan houden wij meer rekening met het ontwerp dan met technische bekwaamheid. De inzendingen metaalwerk, behoorende tot de collectieve der Ned. Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst zijn die van de

firma Begeer en Jan Brom. Ook zouden wij het werk van Bert. Nienhuis (inzending firma Hoeker) onder deze rubriek kunnen rekenen. En bovendien vallen eronder de lampen en haarden in de vier interieurs, allen naar ontwerpen van de respectieve inrichters dier interieurs, en de hier en daar verspreid hangende lampen naar ontwerpen van H. P. Berlage Nzn. en Jac. van den Bosch. Ik zal bij deze groep niet stilstaan, omdat het hier betreft werk van menschen die zich maar bij uitzondering met het teekenen van modellen voor metalen voorwerpen bezig houden. Hun werk op dit terrein is dus slechts van bijkomstig belang. Over het geheel is het verdienstelijk wat zij laten zien. Alleen is het weer de lamp in de kamer-Walenkamp, die wat erg pompeus is.



JOH. B. SMITS: Boekband in leder met blinddruk.

Belangrijker zijn in 't algemeen de eerste drie inzendingen. Die van de firma Begeer bevat werk naar ontwerpen van Carel Begeer, Jan Eisenloeffel, M. J. Hack, van der Hoef, e. a. Die van Begeer en Eisenloeffel toonen veel gelijkenis, en 't wil mij voorkomen, dat de eerste zich nog al eens door den laatsten laat inspireeren, althans door diens vroeger werk. ('t Is wel spijtig dat de beloofde groote inzending van Eisenloeffel niet is gekomen). Over Eisenloeffel's andere werk kan ik thans moeilijk veel zeggen. Ik deed dat reeds meer dan eens en 't is hier de plaats om te vertellen van wat *thans* gemaakt wordt. Er zit veel bekwaamheid in, degelijkheid en vele kwaliteiten van den allereersten rang. Dit alles nu is voor een groot deel door Begeer overgenomen, maar hij voegde er nog bij zekere, wat ik zou wel willen zeggen mondaine, eigenaardigheden, die er nu niet bepaald goed aan doen. De ontwerpen van Hack zijn van een zeer ver doorgevoerde fijnheid, die wel eens overgaat in gevaarlijke verfijndheid. Enkele medailles van van der Hoef laten weer zien hoe allerkostelijkst hij figuurtjes weet te styleeren.

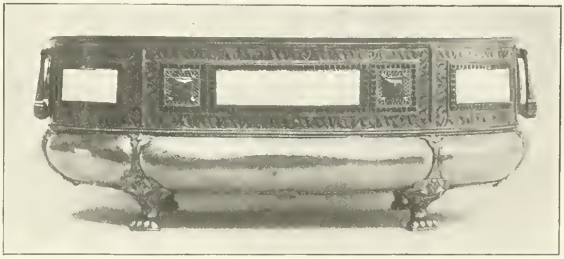
Het werk van Jan Brom staat eigenlijk geheel buiten de groepenverdeeling, die ik hiervóór maakte. Omdat het in zijn wezen niet modern is, in den

zin dien wij aan dat woord thans willen geven. Brom doet wat Jan Kalf eens van Dr. Cuypers zeide, « terug grijpen naar door eenwen beproefde beginselen ». en hij moet dat doen omdat wat hij maakt, bijna geheel bestemd is voor kerkelijk gebruik. Nu is kerkelijke kunst ten nauwste verwant aan, ja bijna een onderdeel zou ik willen zeggen van het kerkelijk ceremonieel en dus geheel geinspireerd op begrippen en inzichten, die ook aan dat ceremoniecl ten grondslag liggen, die dus dateeren, althans in hoofdzaak, uit den tijd waarin de betreffende godsdienstvorm ontstond. Terwijl wat wij begrijpen onder moderne nijverheidskunst, juist gebaseerd wil zijn op begrippen en inzichten van dezen tijd. Bij de beschouwing van werk als dat van Jan Brom wordt dus de vraag of de maker er, zonder te copieeren, iets moois van heeft weten te maken, of hij iets van zich zelf heeft gegeven. En die vraag kan m. i. ten opzichte van Jan Brom in alle deele bevestigend worden beantwoord. Dit werk is inderdaad mooi, het is kunst; en er valt ook voor dien andere kunstnijveren, in den zin als boven bedoeld, heel wat uit te leeren. Hetzelfde wat ik van Brom zeide, geldt ook van Joseph Cuypers, die een altaar exposeert, waarvan vooral de marmeren paneelen mij zeer aantrokken door hun allerfraaist behandeld ornament.

Ik rekende ook de bijoux van Bert. Nienhuis onder de metaalbewerking. En dus past hier een woord over zijn werk. Welnu, dat woord moet er een zijn van booge waardeering. Al die versierseltjes zijn zoo volkomen juist in elkaar gezet, er zit een zoo klaar begrip in van het materiaal, dat Nienhuis zich hierin doet kennen als een kunstnijvere van groote beteekenis, van wien nog veel mag verwacht worden. Een enkel dingetje lijkt wel eens wat nuchter, wat erg sober, maar 't is vooral het uiterst fijn voelen van de waarde der materialen, dat aan Nienhuis' werk de mooiheid geeft. En dat tikje nuchterheid hier en daar, nu, daar komt hij wel overheen, als hij gelegenheid vindt op dat terrein geregeld door te werken.

Rondgaande door de collectieve inzending vinden wij hier en daar allerlei kleine inzendingen, die niet onder een groep zijn te rangschikken, althans niet onder een groep die in het groot is vertegenwoordigd. Zoo vinden wij de kunst van het boek slechts aanwezig door enkele inzendingen van Joh. B. Smits, G. P. Tierie, Mevrouw van der Burgh-van Aalst, Mevrouw Midderigh-Bokhorst en R. W. P. de Vries (de beide laatsten uitsluitend met illustraties en boekversiering). Het belangrijkst is ongetwijfeld het werk van Smits en van Tierie. Maar de boekbinderij is een raar vak. Het is al zoo oud en eigenlijk is de techniek nog precies hetzelfde als voor eenwen her. Het valt dan ook moeilijk een zuiver modernen boekband te geven. Toch meen ik bij Smits en bij Tierie wel een zuiver moderne uiting te vinden. Het werk van Smits is ontegenzeggelijk het beste van de twee. Het geeft een verrassende

combinatie van soberheid en rijkdom, die, dunkt mij, verkregen wordt door de van zeer groote bekwaamheid getuigende wijze waarop Smits het stempel weet te gebruiken. Tierie verstaat dat nog niet zoo, hij zoekt een resultaat door eenvoudige lijnen, juiste plaatsing en verdeeling daarvan en van den titel daarbinnen, en het resultaat is zeer zeker verdienstelijk. Vooral blijkt wat hij kan uit zijn drukwerk. Zonder behulp van lijn-clichétjes, uitsluitend met zetwerk, weet hij drukwerk te leveren van zeer goede kwaliteit.



CAREL BEGEER : Zilverwerk.

Ook een alleenstaande inzending is het rietvlechtwerk van H. Ellens. Dit werk is van belang omdat Ellens voor eenige jaren door de regeering naar Noordwolde is gestuurd om daar op de Rijksrietvlechtschool de bewoners van den streek die zich veel met rietvlechten bezig houden, te leeren hoe zij in hun werk iets behoorlijks kunnen voortbrengen. De kunstnijveren, althans in Holland, hadden zich nog heel weinig met rietbewerking bezig gehouden en 't was dan ook nogal een prullenboel wat er gemaakt werd. Daarbij kwam, dat wie er nog wat aan deed, gebruikte het gladde, buigzame pitriet, maar met wat er gemaakt kon worden van inlandsch materiaal, daarmêe bemoeide zich niemand, dat liet men over aan boeren en daglooners, die er niet veel fraais mee deden. Tot nu Ellens ons daar in eens laat zien dat ook van wilgenteenen goede dingen te maken zijn. Het is dan ook zeer waardevol werk wat hij hier zien laat, getuigend van juist begrip en goeden smaak.

Ten slotte zien wij nog verspreid ingelegde paneelen van Oscar Haberer, een juweelenkistje van G. Bourgonjon, beeldjes in hout en ivoor van van der Hoef (waarvan hetzelfde gezegd kan worden wat wij reeds eenige malen van zijn werk zeiden), en een kamerschut, gebatikt perkament in mahonie lijsten van Mej. Bake. (Vernuftig van ornament, maar ik acht haar andere, eenvoudiger werk heel wat hooger).

En zoo valt mij ten slotte nog te beschouwen de groote groep textiel werk, dat onder auspicie der Ned. Vereeniging voor Ambachts en Nijverheidskunst naar Brussel is gezonden. Het is met dat textiel werk eigenlijk een rare historie. Ieder die serieus in de nijverheidskunst werkt, gaat zoo langzamerhand rekening houden met de nieuwe technieken die ontstaan, gaat

inzien dat 't op zijn weg ligt voor die nieuwe technieken nieuwe vormen te vinden, enz. Maar in de textiele kunsten blijft men nog maar steeds bij het oude. Nergens bijv. ziet men een bordnurpatroon dat erop gemaakt is met de machine te worden uitgevoerd. Men beschouwt hier de machine nog geheel als uit den booze, en handhaaft zooveel mogelijk alle oude technieken, zoekt er zelfs gestaeg nog weer oudere bij, uit Egypte enz. En dan het weven. De weeftechnieken zijn tot een verbazingwekkende hoogte ontwikkeld, maar er is bijna geen kunstnijvere die zich met die vervolmaakte weverij bemoeit. Nu ja, Cato Neeb maakte een enkel patroontje voor trijp, Lebeau maakte patronen voor damast (die overigens karakteristiek niet beantwoorden aan de wijze van vervaardiging). Dysselhof maakte enkele patronen voor bespanningsstof, waarbij dezelfde opmerking past, maar dit is ook alles Wij zien op deze tentoonstelling hoevelen er zijn die patronen teekenen voor textiel werk en geen van die velen denkt er over zich eens ernstig bezig te houden met een nieuwe techniek. Men knoopt en vlecht en breit en haakt, men weeft op handstoeltjes, allemaal heel knus en gezellig, maar de groote industrie eens terdege aanpakken, dat doet er geen. Twee voorbeelden zijn er op de tentoonstelling van patroonteekenaars die voor een fabriek werken. De heer W. Knit en M. D. Renssen zijn de ontwerpers van de Deventer-tapijten, die op de groote Deventerfabriek worden gemaakt. En er zijn zeker bij hun ontwerpen zeer mooie, maar... die tapijten worden allen geknoopt, 't is alles handwerk, en er worden toch zooveel tapijten machinaal gemaakt. Die zijn nu allemaal leelijk. Daarom zou 't juist zoo bijster prettig zijn wanneer bekwame patroonteekenaars als de heeren Knit en Renssen eens hun krachten en talenten gingen wijden aan het groote stoomweefgetouw om daar te zoeken naar de nieuwe ornamentiek van de nieuwe techniek. Hetzelfde zou men willen vragen aan ontwerpsters als de dames Reesema, Nierstrasz, Marg. Verwey, enz. U kent toch allen heel wat, u hebt gevoel voor vorm en kleur, u hebt materiaalbegrip en goeden smaak, waarom dulde u dat de groote industrie maar steeds voortgaat een stroom van leelijkheid over onze arme hoofden te gieten? Waarlijk, de industrie vraagt naar talent om te kunnen komen ook tot esthetische verbetering. Gij hebt dat talent, maar ge geeft 't niet en gaat voort het te laten doodloopen op een leeggemaaid veld.

Kijk toch hoe de beste architekten ijverig bezig zijn met de bestudeering van nieuwe materialen en technieken en nieuwe eischen, hoe ieder, die ernstig wat maakt streeft naar juiste oplossingen voor de nieuwe technieken die verschijnen in zijn vak, — en gij blijft achter uw handstoel zitten en stoort u niet aan wat daar allemaal gebeurt in de groote wijde wereld. Ik verzeker u, gij zult achter raken, gij zult vergeten worden en dan later zult

ge u met weemoed afvragen : « Wat heb ik gedaan in het groote werk der anderen ? »

Laten wij toch eens even rondkijken in die groote collectie textielwerk, die hier in Brussel is bijeen gebracht. Zeker, er is veel bij van minder allooi, maar er is toch wel heel veel, dat getuigt van goeden smaak en schoonheidsbegrip. Er wordt gewerkt ernstig, met toewijding en liefde, er worden dingen gemaakt, die esthetisch zeer hoog staan....

Er is zóóveel en zoo belangrijke Hollandsche nijverheidskunst te Brussel geexposeerd, dat een uitvoerige critiek te uitgebreid geworden zou zijn. Ik heb daarom van mijn overzicht meer een algemeen beschouwend praatje gemaakt, hier en daar wat langer stilstaand bij een afzonderlijke inzending, die in 't bizonder mijn aandacht had getrokken. Ik heb heel wat op- en aanmerkingen gemaakt, omdat ik weet te doen te hebben met Hollandsche kunstenaars, wien een zeer hooge maatstaf mag worden aangelegd. Maar niettegenstaande al die op- en aanmerkingen moet ik ten slotte toch tot de conclusie komen dat de collectieve inzending der Hollandsche kunstnijveren is de uiting waarop wij alle vreemdelingen met trots mogen wijzen.

T. Landré.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT BRUSSEL

DE TENTOONSTELLING VAN SCHOONE KUNSTEN, al was ze 't zien wel waard en al was ze om 't zorgvuldigst uitgekozen, was evenwel niet van overwegend belang; — dat is te zeggen, men ontmoette er, ten minste wat de Belgische afdeeling betreft, geen enkel werk dat opzien baarde of buitengemeen belangrijk was. Daarentegen hebben, voor zoover het de inzendingen uit den vreemde betrof, vele der in den Cinquantenaire tentoongestelde werken, het aantrekkelijke van het nieuwe voor ons gehad. Doch dan komt het aan de kritiek uit den vreemde toe om den lof dezer reeds sedert lang gevestigde namen te zingen; dit ligt niet op onzen weg.

We bepalen er ons dus toe om enkele dezer inheemsche doeken te vermelden: onder de landschapschilders Courtens met zijn *Juni-kreupelbosch*, *Vlaamsche stad onder sneeuw* van Gilsoul, een heel mooie Blieck en enkele der beste dingen van Mathieu, een Heymans en een Baertsoen. Aan het hoofd onzer figuurschilders Laermans en Frédéric. De decoratieve schildering was vertegenwoordigd door Ciamberlani, Montald, Motte, Colmant en Langaskens. Fabry had er niet anders dan de studie van een menschenhoofd, maar welk een menschenhoofd uitgestald! Levêque was in een soort van hokje opgesloten, maar zijn talrijke bewonderaars hebben er hem toch ontdekt! Noemen we dan verder onder de superieure portretten vooral die van de la Hoese, Wauters, van Holder, Wollès, Richir en naast een aantal andere matige beeldtenissen een *Oude Damesportret* van G. de la Montagne.

De schilderwerken uit den vreemde namen echter op de tentoonstelling de eereplaats in, vooral die uit Frankrijk en Spanje, waaronder bovenal de Franschen blijk gaven van een allerzorgvuldigste keus. Alle richtingen waren er vertegenwoordigd en wel op de meest smaakvolle wijs, vooral door Rochegrosse, Louis Bonnet, Carlo Delvaille, Jacques Blanche, Auguste Renoir, Maurice Denis, René Ménard en Lucien Simon.

Spanje heeft bovendien blijk gegeven van een allermerkwaardigste hergeboorte. Wat zijn dat een buitengewone kleurenzieners, — wat een realisten vooral! Maar tevens wat bezitten ze een compositie-gevoel, wat een geest in hun plastiek, in hun uitdrukkingswijze en wat een prachtige weergave van de menschenfiguur, — hetzij op zich zelf staande, hetzij in groepen behandelde figuren, die tegelijk heel levend zijn en heel gewild, dat is te zeggen héél wel gekozen, — gegrepen en weergegeven op 't allergunstigst moment, op 't oogenblik dat 't meest in 't belang van 't stuk was. Vooral in dit opzicht zouden die Spanjaarden onze meesters kunnen zijn en ze behouden zelfs boven de Franschen den boventoon door de keuze en rangschikking hunner modellen. De Madrileensche schilders vooral, al hechten ze zich aan hun oude tradities vast en hoewel ze vaak een voorliefde hebben voor een bijna brutale kracht, voegen bij een gespierdheid als die onzer Vlamingen, een nervositeit, een mouvement, een soort van psychologisch fluide, zooals die maar al te zeer

beginnen te ontbreken bij ons. Onze genreschildering vooral, we moeten den moed hebben om dit te bekennen, schijnt plomp, dof en stijf, naast de bijna satanische knapheid, de verve en de sappigheid van die meesters die Benedito Vives, Lopez Mesquita, Federico Beltran en Chicharro heeten. Van Lopez Mesquita vooral was er een *Juerga* of *Dorpsfeest*, dat een waardig pendant zou vormen, in de moderne noot wel te verstaan en in de Castiljaansche atmosfeer, voor onze prachtige XVIII^e^ eeuwsche schilderstukken.

Het luminisme telt ook interessante adepten onder de Catalanen o a bij Raurich, Rusinol, Meifren en Mir, die zich op héél besliste wijs van den invloed der Fransche néo-impressionisten losgemaakt hebben.

De Italiaansche school maakte een schitterend effekt met Ettore Tito. Selvatico, Ciardi, Innocenti, Pictor en Martini.

Holland heeft op 't stuk van waarden en tendentiën evenmin als België iets nieuws gebracht. Evenmin als de onzen hebben de inzendingen der Hollanders ons geen verrassingen bereid en enkel reeds sedert lang bestaande reputatiën bevestigd: Willem Maris, Jozef en Isaac Israëls, Mesdag, Breitner, Neuhuys, Blommers, Apol.

Engeland had enkele belangrijke werken ingezonden, maar toch niets dat we niet reeds van te voren hadden gezien. Om ze niet te vergeten, noemen we enkel Austin Brown, Grosvenor, Lavery en een overlevende uit den archaieken, een weinig met Prerafaëlitische neigingen gemengden tijd: Alma Tadema.

En dat was al!

G. E.

UIT DEN HAAG

ALBERT ROELOFS ⁄► A l'instar van buitenlandsche collega's hield Albert Roelofs op zijn atelier eene expositie van hetgeen hij in den laatsten tijd vervaardigde. Nu heeft zulk een manier van tentoonstellen veel voor; men ziet het werk in zijn voordeeligste belichting, waar het gemaakt is, de entourage werkt mee, maar voor den criticus is het niet zulk een geschikte plaats, daar de aandacht voor hem te veel wordt afgeleid, door bezoek en door het noodzakelijk praten met den gastheer. Voor den schilder een aangename manier om zijn vrienden te toonen wat er uit zijne handen kwam, voor den beoordeelaar een moeitevoller taak, wat echter ruimschoots vergoed wordt door den kijk achter de schermen. Want hier herkent hij allerlei accessoires uit vroegere werken, ziet hij het licht, en kan zoodoende eene vergelijking maken tusschen de natuur en wat de kunstenaar er naar maakte. Zoo zagen we een groot naakt, in een zelfde diffuse verlichting als overal in dit atelier heerschte, herkenden we een scherm van de kleine guitaarspeelster, en menig ander voorwerp.

De jonge kunstenaar heeft ingezien dat hij door grootere studie het gevaar moest bezweren van door oppervlakkigheid ten gronde te gaan. Zijn laatste werk, en we hebben hierbij op het oog de aardige composities van kinderen, een interieur met jonge moeder, en eene dame voor haar schrijftafel, hebben bij de gemakkelijk gevonden compositie en grootere vastheid van modelé, een betere beheersching van de stof door grondiger studie van den vorm. Het werk is er niet minder natuurlijk om, niet geposeerd door geworden, waartoe bij een verder doordringen in het karakter zoo licht vervallen wordt.

ACHTSTE TENTOONSTELLING, DOOR E. J. VAN WISSELWINGH & C^o^ ⁄► Op dezen show valt wel de meeste aandacht op Akkeringa. Deze schilder is hier uitnemend vertegenwoordigd. Er is in zijne werken eene gestadige groei te constateeren van het conscientieus bestudeerde der vorm tot een meer, maar even degelijk, opvoeren der kleur in zijn laatste doeken. Deze krijgen daardoor een pracht, een rijkdom, die zijn vroegere werken niet bezaten. Bij even groote soliditeit meer intensiteit van kleur.

Daarbij komt de aantrekkelijkheid, de poetische charme die hij in zijne onderwerpen weet te leggen, in de spelende kinderen onder hoogopgaande hout; waardoor het délicate sprookjesvertolkingen gelijken.

Monticelli en Fantin Latour komen telken jare op den catalogus voor, en steeds zijn er andere werken van hen te zien. Vooral Fantin behoort tot de grootste attracties dezer collecties. Dit jaar zijn er weer buitengewoon verzorgde bloemen van hem, diepkleurige dahlia's, waar het karmozijn als émail fonkelt, statige chrysanthen, klaar en sereen, zijn er gemeleerde bouquetten, waar ieder bloem zijn eigen karakter en kleur behield, is er buitendien een zelfportret, waarschijnlijk uit vroegeren tijd, toen het artificieele licht nog geen plaats had gemaakt voor een meer natuurlijke, eenvoudige; waar de dagkleur zoo meesterlijk werd vertolkt.

In een van de Monticelli's in *Vrouwen aan de bron* is een oud oranje rood, dat buitengewoon pikant uitkomt, en ons het meest dit schilderij doet bijblijven. Interessant is een stilleven van dezen schilder, dat eenzelfde manier van schilderen, van empateeren vertoont als zijne feeriën, nochthans zonder de fantasie van deze. De Bock's *Riviergezicht* is een briljante studie, diep van toon. Bauer is het geheimzinnigste in het *Gezicht op Jeruzalem* vol zwoelheid. Van zijne etsen is *Feestdag aan de Ganges* opmerkelijk door de ijlheid en raakheid van bouw.

Nog treffen ons: de sombere *Molen* van Jaap Maris; een magistrale teekening van Millet; een diepbruin stilleven van Vollon, vol glimmeringen en sliertен van lichtende visschen; *Wilgen* van Corot; een kloek bloemstuk van Breitner; de romantieke zee van Dupré; eenige Mauve's en de nervige kloeke de Zwart's: *Seinpost* en *Twee mannen aan den arbeid*.

G. D. Gratama.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

In het Juli-nummer publiceert Théodore Reinach een kritische bespreking van het opschrift op de omlijsting van het Gentsche altaar der van Eyck's. Reinach heeft zich ter vergemakkelijking der studie een nauwkeurige reproduktie op groote schaal enkel van het opschrift doen maken. De Gazette geeft er een lichtdruk naar.

Salomon Reinach schrijft in het Augustus-nummer over een nieuw ontdekte *Aanbidding der Magiers* van Hugo van der Goes, een werk van groote afmeting, dat aan het licht is gekomen te Monforte, een Spaansch stadje in de provincie Lugo, waar het in een donkere kapel van een kerk werd bewaard.

THE BURLINGTON MAGAZINE (JUNI)

Lionel Cust zet zijn notities over kunstwerken in de Engelsche koninklijke verzamelingen voort met een bespreking der ruiterportretten van Karel I door van Dyck.

Charlotte C. Stopes geeft bizonderheden omtrent het verblijf van den portretschilder Daniel Mytens in Engeland. Wat zij mededeelt levert een eigenaardige illustratie van de plichten eens hofschilders in die dagen.

W. H. James Weale geeft notities over eenige portretten van Vlaamsche primitieven.

C. G.

REMBRANDTIANA

IX

DE ZOOGENAAMDE PYGMALION

De nieuwer en nauwkeuriger kunstgeschiedenis heeft aan de geduldige navorschers van allerhande bescheiden uit de oude archieven, de grootste verplichtingen. Telkens weer, waar bij het schikken, schiften en tot hun recht brengen der kunstwerken zelve, het innerlijke houvast te kort schiet, zijn het de nuchtere, maar onweêrlegbare berichten van op zichzelf dikwijls onbelangrijke uiterlijke gebeurtenissen in de levens der kunstenaars, die door combinatie de kunstgeschiedenis op vaster grondslag vermogen terug te voeren. Daarom kan men evenwel het aan den dag brengen van nieuwe documenten op zichzelf nog niet als afdoend werk beschouwen, wanneer deze niet in vergelijk en kruisverhoor met reeds bekende gegevens gebruikt worden. De aangestoken kaars blijft zonder beteekenis, wanneer men nalaat er een te zeer in het duister gebleven kring meê te verlichten. Telkens, bij ieder nieuw detail-gegeven dat gevonden wordt, dient de geschiedenis te trachten, dit nader aan te wenden tot een jnister en dieper begrip van het geheel.

« Die letzte Radierung des Meisters », zoo noteert von Seidlitz in zijn Kritisches Verzeichnisz (1895) kort en goed, achter Bartsch n° 202, Rembrandts buitengewone prent van de *Vrouw met de pijl*, die 1661 gedateerd is.

« Wesentlich mit der kalten Nadel und dem Stichel gearbeitet », zegt hij nader, ter karakterizeering van de techniek.

Dit laatste nu, past inderdaad wel als eind-moment in de ontwikkeling van Rembrandts prentwerk, in zooverre deze ons bekend is. Men vindt namelijk in het latere gedeelte daarvan, een steeds meer terugtreden van het eigenlijke etsen, en een aldoor geprononceerder gebruik maken van het onmiddellijk in het koper snijdende outil, hetzij dan droge naald of burijn.

Ook de *Jupiter en Antiope*, die van twee jaar vroeger is, was reeds voor

een goed deel met het burijn bewerkt, maar toch bleef deze prent in haar grondslag nog geëtst. Bij de latere *Vrouw met de pijl* nu, die bijna van den beginne af aan in het koper gekrast of gesneden moet zijn, valt het, hoe wonderlijk stout en mooi de prent ook in menig opzicht is, nochtans op, dat Rembrandt het stroeve snij-outil, althans voor zulk soort van werk, toch niet zóó volkomen beheerschte als de vrijere etsnaald. En het zou eigenlijk in de rede liggen, wanneer de onvermoeide meester, langs dezelfde lijn, hierná nog verder naar een stelliger behandeling van het burijn had gestreefd.

Inderdaad nu heeft een eerst onlangs gevonden document (1) de zekerheid gebracht, dat de *Vrouw met de pijl* van het jaar 1661 niet als de laatste prent van Rembrandts hand gelden mag, en dat hij daarna nog minstens tweemaal meer bepaaldelijk proeven van in het koper snijden heeft geleverd. Tegen het einde van 1661 kreeg hij de opdracht om naar een vier jaar vroeger door Abr. van den Tempel geschilderd conterfeitsel van Jan Antonides van der Linden, een toen juist overleden Leidsch professor, een portretje in koper te snijden en reeds spoedig daarna schijnt hij het plaatje, al was het dan niet op de manier die zijn opdrachtgever gewenscht had, te hebben gereed gekregen. De betreffende archiefvondst, die meer dan één kurieuze bizonderheid aan het licht brengt, is niet vooral daarom van algemeener belang omdat zij ons leert, hoe een uitgever uit die dagen met in koper snijden wat anders bedoelde dan Rembrandt en Titus er onder verstonden, maar wel het meest omdat ze weder eens bewijst, hoe men met het dateeren van Rembrandts niet gejaarmerkte etsen toch wel eens wat te vlug is geweest. Want terwijl het thans vaststaat, dat deze van der Linden in het begin van 1665 moet ontstaan zijn, was de prent vóór dien algemeen omtrent 1653 gesteld, dat wil dus zeggen : niet minder dan twaalf jaren te vroeg.

Overigens is de prent op zichzelf in Rembrandts werk van geen groote beteekenis, maar het archief-document, waardoor wij haar nu met stelligheid kunnen dateeren, brengt terloops nog een ander feit te onzer kennis, dat wel de moeite waard is, nader te worden bekeken. Toen namelijk de boekhandelaar Daniel van Gaesbeecq den 22sten Dec. 1661 op de Bréestraat te Leiden den voorbijkomenden Titus van Rijn aanriep, « off hij niet een curieus plaatsnijder wist », en Titus daarop zijn eigen vader noemde, antwoordde van Gaesbeecq : « ick heb wel gehoort, dat U Vader ets, maer niet van snijen, dit plaetje moet gesneden werden ». Waarop Titus weder antwoordde : « Mijn vader snijt zoo curieus als yemant, en hij heeft nu onlanghs suleken curienzen vrouwtgen met een pappotgen bij haer hebbende gesneden, dat al de wereld daerover genouchsaem is verwondert ».

(1) Zie *Oud Holland*, Jg. XXVII, pag. 111-111.



REMBRANDT. DE TEEKENAAR EN HET MODEL. ets. (B. 192, tweede staat).
(Verzameling van Jhr. J. Six, Amsterdam).

Dr. Bredius, die de verrassende getuigenverklaring, waarin dit staat, gevonden en gepubliceerd heeft, teekent hier begrijpelijkerwijze bij aan : Maar waar is nu het vrouwtje met pappotje ?

Inderdaad schijnt het ook ons van belang naar een antwoord op deze vraag te zoeken, en dat wel vooral ten bate onzer kennis van Rembrandts laatste werk.

Vast staat, dat wij ons hierbij tot een nadere schouwing van Rembrandts bekende prentwerk zullen mogen bepalen. Dat er vele schilderijen en teekeningen van den meester verloren gingen, lijdt geen twijfel. Er behoeft met een unicum niet zooveel te gebeuren om het voorgoed aan het oog der nakomelingschap te onttrekken. Dat er verder in Rembrandts etswerk, zooals men het vroeger catalogiseerde, bladen voorkomen, die in werkelijkheid *niet* van zijn hand zijn, staat even vast, — al wordt de neiging tot het « zuiveren » van zijn œuvre, door sommige kunsthistorische wildebrassen wel schromelijk overdreven. Maar dat Rembrandt, nog in de laatste jaren van zijn leven, terwijl het verzamelen van zijn ets-werk reeds algemeener in zwang kwam en hij er meer dan ooit belang bij had zijn werk rendabel te maken, een prent zou hebben vervaardigd, die door zijn zoon als een werk van speciaal belang genoemd werd, een prent waarover, naar Titus' getuigenis, de menschen met verwondering stonden te kijken, een prent dus waar vanzelf een aantal afdrukken van werden getrokken, en dat nochtans het spoor van zulk een prent voor ons geheel verloren zou zijn gegaan, — zie, dat mag wel tot de onmogelijkheden gerekend worden.

Wij dienen dus met deze dubbele aanwijzing, dat de plaat een vrouwtje met een pappotje in beeld brengt, en dat zij niet geëtst, maar in hoofdzaak op afwijkende wijze gesneden is, Rembrandts prentwerk te doorzoeken, om het bewuste blad, dat kort vóór 1665 moet ontstaan zijn, op te sporen.

En dan valt het niet te loochenen, dat men na een eerste doorbladering van Rovinski allicht den moed zou verliezen. Een prent, die zich dadelijk aan het oog opdringt als een vrouw met een pappotje bij zich, is in Rembrandts œuvre niet te vinden.

Toch mogen wij ons eenig houvast niet loslaten. Dr. Bredius leest gemakkelijker en accurater dan misschien iemand anders zeventiende-eeuwsch-hollandsche handschriften, en er valt dus niet aan te twijfelen, of er moet in het door hem gevonden document *pappotgen* staan. Laat ons de rij dan nog eens opmerkzaam doorloopen.

In het oog gehouden mag worden dat, zoo men al naar onze moderne wijze van uitdrukken, achter het begrip *vrouwtje* wellicht een oud wijfje zoeken zou, het waarschijnlijker is, dat hiermede eenvoudig een vrouwelijgnur en dan wel meer speciaal een naaktfigunr gemeend is, — zooals in de lijst

van Rembrandts prenten, die in 1679 uit de nalatenschap van Clement de Jonghe verkocht werden, tot tweemaal toe van een *Vrouwtjen bij de kachel* gesproken wordt, waar de halfnaakt-figuur Bartsch 197 mée bedoeld is. Langs die lijn zullen wij dus onder de naakte vrouwefiguren van Rembrandts prentwerk nog eens hebben te speuren.

En dan vindt men er daaronder twee,waarop inderdaad een potje eenige rol in de voorstelling speelt. De eerste daarvan is de zoo juist vermelde Bartsch 197, welke prent ook thans nog het *Vrouwtje bij de kachel* pleegt te worden genoemd. Hier is na den ets-grondslag nogal met de naald in gewerkt, maar niet overwegend veel, — en men zou van dit nummer niet speciaal als van een proeve van snijwerk kunnen gewagen. Bovendien is de signatuur : Rembrandt fecit 1658, zoodat hier van het prentje, dat Titus in December 1664 onlangs ontstaan noemde, wel geen sprake kan zijn.

Maar de tweede prent die een naakt vrouwtje voorstelt, en waarop een ondiep potje te vinden is, de zoogenaamde *Pygmalion*, Bartsch 192, biedt in dit opzicht minder bezwaar. In den catalogus van de 18e eenwsche collectie Amadé de Burgy wordt zelfs vermeld, dat naar de overlevering deze prent het laatste werk van Rembrandt zou zijn geweest, — een mededeeling, die op zichzelf geen zoo bizondere aandacht zou trekken, doch die, wanneer andere geldige redenen aan den dag komen om de prent zoo laat te stellen, van meer beteekenis wordt. Bovendien mag men in aanmerking nemen, dat de aandachtig neergebogen kunstenaar, die daar achter in de fantastische werkplaats (welke geheel beantwoordt aan het beeld dat men zich vormt van Rembrandts atelier) loerend naar het model zit te werken, blijkbaar de meester zelf is, en dat wel kennelijk zooals wij hem van geschilderde portretten uit zijn *laatste* periode kennen, zoodat de prent ook daárom achter in zijn œuvre zou moeten worden gesteld. Hij draagt hier de op geen zijner geëtste portretten aan te wijzen hoofddoek-achtige muts, die op zijn geschilderde zelfportretten het eerst in 1660 voorkomt. De kop met haar en muts stemmen op onze prent veel overeen met het schilderij van 1661, bij den Earl of Kinnaird.

Ofschoon nu het potje op den voorgrond in deze voorstelling juist geen heel gewichtige rol speelt, is het toch niet zoo gansch onbegrijpelijk wanneer de prent naar dit voorwerp nader werd aangeduid. Op den hoogst zeldzamen eersten staat namelijk van dezen zoogenaamden Pygmalion, komt het onbelangrijke voorwerp in het geheel niet voor, terwijl het in den tweeden staat, onder een bankje op den voorgrond gezet, eenige aandacht vraagt, zoodat juist die tweede staat zeer wel bizonderlijk het Vrouwtje met het pappotje genoemd kan zijn geworden.

Houbraken, die door Aert de Gelder van die late jaren wel op de hoogte

was, vertelt immers ook, dat de verschillende staten van het *Vrouwtje bij de kachel* door Titus als « met en zonder 't witte mutsje, met en zonder het



REMBRANDT: De Teekenaar en het model, ets (B. 192, eerste staat).
(British Museum, Londen).

sleutelkacheltje » gevent werden. Titus zelf dus placht de drukken op die wijze naar hun bizondere onderscheidingsteekenen te noemen en kan dit daarom ook zeer wel in dit geval hebben gedaan.

Doch waar het nu ook vooral op aankomt, is dat deze prent inderdaad nagenoeg geheel gesneden en niet geëtst is, gesneden dan gedeeltelijk met de droge naald en voor een grooter deel met het burijn, gesneden echter naar een trant, die hier en daar groote overeenkomst vertoont met de behandeling der donkere partijen in den van der Linden, gesneden vooral dan in den precieus bewerkten achtergrond op een in Rembrandts werk zoo exceptioneel positieve wijze, dat de door Titus gebezigde term « dat al de wereld daarover

genouchsaem is verwondert » ons hierbij geenszins onbegrijpelijk voorkomt.

En wanneer tijdgenooten en ingewijden hierover verwonderd hebben kunnen staan, dan was het om hetzelfde element van een nieuwe en bij Rembrandt verrassende uitvoering, dat latere kenners en navorschers hier de kluts licht kwijt raakten.

Met bijna geen enkele prent in Rembrandts werk heeft men zóó wild omgesprongen bij het terechtbrengen en dateeren. Vosmaer zette het blad tusschen 1646 en '18. Seymour Haden, die een heel fijn geoefend oog voor Rembrandts fraaisten trant van etsen had, maar die bij elke afwijking van dien typischen stijl in de war raakte, Seymour Haden dan, weifelde zeer bij deze plaat. Aan den eenen kant sprak hij de meening uit, dat het een van de laatste prenten van Rembrandt moest wezen. Maar den achtergrond wist hij niet goed thuis te brengen. En daarom bracht hij haar toch maar in de buurt bij den *Goudweger* (1639), waarvan de achtergrond ook voor een deel gegraveerd is (intusschen in gansch anderen trant) en hij schreef, elk algemeen gevoel voor kwaliteit verzakende, dien achtergrond toe aan Bol.

Middleton, die alleen bij den eersten staat aan Rembrandt geloofde, kwam na veel wikken en wegen, al blijkt niet recht op welke gronden, tot het jaar 1617. En Seidlitz, kennelijk niet goed weg met de zaak wetende, neemt dit over. Dutuit houdt althans den eersten staat voor onweerlegbaar het werk van den meester. Rovinski verzekert dat heel de beschaduwing zonder twijfel van leerlingenhand is, en alleen de omtrekken van Rembrandt zelf, A. M. Hind zet de plaat op 1618 *of later*. De wakkere, maar oppervlakkig doordravende en lichtvaardige Singer is er gauw mée klaar het heele blad voor een reproductie naar Rembrandts schets in het British Museum uit te maken, verzuimende nochtans er bij te voegen, wie dan de baas van een kunstenaar kan zijn geweest, die zóózeer verfraaiend en verdiepend reproduceerde. Hij noemt het hoogstens denkbaar, dat Rembrandt het blad in den geest van de onderste helft heeft aangelegd, en dat dan een ander begonnen was, het « in kleinlicher Weise » uit te voeren. Daarentegen toont de ontegenzeggelijk verouderde Charles Blanc, die intusschen meermalen gevoelige dingen heeft opgemerkt, zich hier wezenlijker ontvankelijk. « La partie ombrée de la planche », zoo zegt hij, « est finie avec le plus grand soin, et si Rembrandt eût achevé tout ce morceau comme il l'avait commencé, il en eût fait certainement une de ses plus belles estampes ».

Inderdaad is het onbegrijpelijk, hoe men voor de buitengewone schoonheid van dit blad zoo weinig oog heeft gehad. Het is niet alleen de wonderlijk bekoorlijke wijze, waarop deze in teêre maar vast gevoelde lijnen geschetste vrouwefiguur te midden van den fantastischen wirwar om haar heen, als een droombeeld oprijst in dat spokend atelier. Het is niet enkel de wondere wijze

waarop zij, schroomvallig en gracelijk, het bovenlijf zachtelijk op de heupen draait, en ons, tegen den pauweveerachtig uitwuivenden palmtak, den mooi



REMBRANDT : De Teekenaar en het model, schets-teekening.
(British Museum, Londen).

gebouwden kop raadselachtig toewendt. Het is niet enkel de prachtig peinzende uitdrukking van de sfinxachtig neerziende buste achter-boven haar, welke aan een schooner herhaling van de statuet op het *Goudsmidje* doet denken, of het eerbiedig neergedokene van den tot haar opzienden toovenaar-teekenaar... Het is dit alles te samen met heel de omringende sfeer van kunstaanbidding, die hier in een prachtig schrift, met half ritselende half aaneengesloten lijnen op de plaat is uitgesproken.

Men heeft er van Andries Pels af, vroeger en later, dikwijls over gesproken, dat Rembrandt geen oog zou hebben gehad voor de gratie van een vrouwefiguur. Maar ik zou willen vragen : doet dèze niet zoo oneigenaardig met

Pygmalions beeld vergeleken gestalte, in edele sierlijkheid voor de Kapitolinische Venus of zelfs voor de Venus van den Equilinus zooveel onder, en wint zij het niet door de zachte wijze waarop zij den sluier over den arm heeft hangen en door den slanken zwaai harer bovenlijf-wending, nog in zekeren zin aan schoonheidsadem van die klassieke beelden?

Er zijn over het verschil der beide staten van de prent opmerkingen gemaakt, die wij nog wel eens even nader mogen bekijken. Men heeft namelijk vrij algemeen datgene wat er op den tweeden staat aan den eersten toestand is toegevoegd aan een andere hand willen toeschrijven. Geheel ten onrechte onzes inziens. Langs de nitteraard onzekere wegen van de kritiek op Rembrandts etsen heeft de een den ander wel eens te willig gevolgd. Het eenstemmig glad verkeerd dateeren van den van der Linden levert er een nieuw voorbeeld van. En zoo is ook de meening dat de tweede staat van den *Pygmalion* van een andere hand moest zijn dan de eerste, nadat zij eenmaal was uitgesproken, te gedwee nagezegd. Men wist nu eenmaal in dit kurienze snijwerk heelemaal niet goed den weg.

Eén ding blijft alleen waar, — dat het vanzelf inkomplete van een eersten staat altijd een eigen charme van meerdere luchtigheid en soms van zekere frischheid behoudt, die bij schier elk nader doorwerken te loor gaat. Maar daarom behoeft men nog niet blind te zijn voor de deugd van meerdere gesloten heid en hechter evenwicht. En de waarde van een prent als deze, die van den beginne af aan juist op groote geserreerdheid was aangelegd, dient zeker niet buiten haar eigen aard gemeten te worden.

Maar ik bid u: Is het mogelijk, dat een andere hand, daar onder aan de figuur, in volkomen hetzelfde luchtige schrift, dit bankje er zou hebben bijgeteekend, en kon zulk een vreemde opwerker dan in den kopomtrek, volmaakt uit denzelfden geest als de teekening van het naakt, ons het prachtig aangednide gelaat geven?

En verder: lag het buiten den weg van den meester zelf, om de schoone schim van de naakte vrouw, met heel spaarzame middelen toch iets meer gestalte te geven? En deed hij dit niet wonderlijk doeltreffend, door ook onder het doek dat op den ezel staat, even een diepe kracht aan te brengen, terwijl dat doek zelf door wat slagschaduw iets meer corps verwierf? Door verder den mantel dien de vrouw over den arm houdt, ietwat te modeleeren, zoodat de figuur daar los komt van den grond? En door de twee afleidende lichten naast den kop van de vrouw: de buste en het bovengedeelte van den ezel, rustig in den schaduw-achtergrond te betrekken! En door in verband daarmede alles om en achter die buste heen weer dieper af te doffen! En overal zijn de lijnen van dit opwerken gelegd, niet gelijk men die in karakteristieke geëtste partijen van Rembrandts werk kan aanwijzen, maar wèl volkomen in



REMBRANDT : Portret van Jan Antonides van der Linden, ets.
(B. 264, tweede staat). (Prentencabinet, Parijs).

denzelfden geest als waarin heel deze prent van den beginne af aan gesneden was. Waarlijk, de kritiek, die nu eenmaal bij dit werk geen uitgangspunt en geen houvast vond, is in haar ontledingen er van, het redelijke spoor wel zeer bijster geworden.

* * *

Wat nu de zoogenaamde onvoltooidheid van deze prent betreft: het is natuurlijk denkbaar, dat Rembrandt in de verwarrende laatste jaren van zijn leven, er niet toe gekomen is, dit blad gereed te maken, zooals hij het zich oorspronkelijk had gedacht. Het is ook mogelijk dat, gelijk Dürer tot het inzicht kwam, dat hij met de stroeve houtsnede in het modelé van het naakt niet kon uitdrukken wat hem bezighield, Rembrandt de overtuiging kreeg, dat hij in de scherp gesneden lijn niet vinden kon, wat hij noodig had tot warmer schaduwing van zijn naakt. Maar waarschijnlijker is het, dat, na in zijn vast doorwerkten achtergrond een proeve van zuiver snijwerk te hebben

gegeven, en na het al te onrustige van de enkele allereerst getrokken proeven wat te hebben geharmoniseerd, hij deze plaat welbewust zóó heeft laten liggen, als een niet nader verantwoorde kunstenaarsgril. Door de wijze waarop Titus, zeer waarschijnlijk op deze plaat doelende, zich uitliet, laat zich dit haast niet anders denken. Dat overigens het totaaleffekt van dien schaduwloozen voorgrond tegen het fluweelen zwart van de verlijnd bewerkte fond-partij, niet zoo ten eenenmale verre bleef van het zwart-en-wit-spel, dat hij zich van den beginne af aan als hoofdzaak had gedacht, dat wordt genoegzaam bewezen uit de schets zelve van de compositie in het British Museum, waar de verschijning van de vrouw op den voorgrond reeds globaal en sterk lichtend uitkomt tegen het diep getoonde duister daarachter.

Maar in elk geval, en al komt het minder beteekenende, op bestelling gemaakte van der Linden-tje stellig nog daarna, en al is misschien de grootsche hervorming van de Drie-kruizenprent zelfs eerst in de allerlaatste jaren ontstaan (1) — er ligt iets aantrekkelijks in, zich deze kristallijnen fantasmagorie te mogen denken als een superbe afscheid van den meester aan die papierkunst, die hij in alle richtingen, zijn leven lang doorvorscht had en doorploegd, om haar aldus willig vaarwel te zeggen in een onbegrepen gratischen droom.

Augustus 1910. JAN VETH.

(1) Zie Prof. Six, *Oud Holland*, Jg. XXVII, pag. 110.



REMBRANDT: GESCHILDERD ZELFPORTRET VAN 1661.
(Verz. van Lord Kinnaird, Rossie Priory, Inchture, Schotland).

CHARLES DE HAES

Weinig landen bezitten een meer verscheiden natuur dan Spanje. Alle klimaten, alle aspecten, alle verschillende vormen van planten en bloemengroei vinden we op zijn bodem vereenigd. Al zijn schilders, gedurende den grooten opbloei der Castiljaansche kunst, van het midden der XVI^e^ eeuw en het einde der XVII^e^, waren reeds gevoelig voor dit karakter van groote verscheidenheid. Alle hebben ze zich er op geïnspireerd; el Greco met zijn gezichten op Jerusalem, die inderdaad niet anders dan zichten in Toledo zijn, welke hij aan den anderen kant zoo meesterlijk heeft weergegeven; Murillo, Zurbaran, Velazquez vooral, wiens achtergronden op tal zijner onvergelijkelijke portretten dikwijls de fijn uitgetakte, besneeuwde bergen van de Sierra van Guadarrama vertoonen, welke mede het hoofdmotief vormen voor een zijner meesterwerken *het bezoek van St. Antonius de abt, bij St. Paulus den Eremyt* en die hij aan de landschappen in het midden van het schiereiland ontleend heeft.

Andere, niet minder belangrijke kunstenaars vertolken even getrouw, den heel eigenaardigen aanblik van hun land. Juan Bautista Mazo geeft er, hetzij uit eigen aandrang, hetzij op last van anderen, de trotsche steden van weer en Benito Manuel de Aguero volgt op eerbiedigen afstand zijn spoor. Het *Visioen van Ezechiel* van Francisco Collantes in het Prado te Madrid, is niets anders dan een getrouwe afbeelding van een bergachtig hoogvlak in het midden van Spanje, weliswaar met een wat al te rustig en koel penseel geschilderd. Ignacio Iriarte, een nabootser van Herrera den Oude, wiens leerling hij was, wijzigt deze landelijke voorstellingen, geeft er het dichtgeloofd gebladerte van weer, voegt de verschillende deelen tot een geheel te samen en maakt een oordeelkundig gebruik van het chiaroscuro. Enrique de las Marinas, dankt zijn naam, of liever zijn toenaam, aan zijn talent in het schilderen van zeetooneelen. Felix Castello, een der leerlingen van Vicente Carducho en een der goede schilders van zijn tijd, gaf evenzeer blijk van een eigenaardigen smaak voor de buitennatuur. José Antolinez schildert haar schaduwrijke wouden, haar woeste vloeden, haar onherbergzame rotsen,

waarin hij zijn boetedoeners en boetedoensters heeft gegroepeerd. — Alonso del Barco, die onder leiding van den laatste studeerde, volgde hem met goeden uitslag in dit genre na. Francisco Perez Sierra, leerling van den Napolitaan Aniello Falcone en Thomas Yepes ruimen op hun beurt in hunne werken een belangrijke plaats in aan de lucht en het land. Niettemin blijft bij al deze kunstenaars, behalve misschien bij Velazquez, die zich daar als immer een onvergelijkelijk meester betoont, behalve wellicht ook, doch uit een ander oogpunt, bij Francisco Collantes, het landschap, waarin het gewoonlijk aan precisie en karakter ontbreekt, meesttijds niets anders dan het accessoire, als een soort van begeleiding, de omlijsting van het hoofdsujekt, om het stuk zelf des te beter te doen uitkomen, dat onveranderlijk het tooneel blijft, waar de menschenfiguur de eerste plaats inneemt. Overigens verdient 't vermelding dat geen van deze kunstenaars een schoolmeesterachtige of academische houding aanneemt. Spanje heeft gelukkig nooit iets met de afgedwaalde Italiaansche cultuur uitstaande gehad!

Tegen het eind van de XVIII^e^ eeuw ontwikkelt het landschap zich nog meer in al zijn aantrekkelijkheid. Luis Paret in zijn stukken, José del Castillo in de zijne en vooral in zijn illustraties van Don Quichote, welke in 1780 door de Koninklijke Academie van Spanje uitgegeven werden, verleenen het dikwijls een overwegende plaats.

De terzelfder tijd geborstelde kartons, welke tot model moesten dienen voor de tapijten die in de fabriek van Santa Barbara geweven werden en hoofdzakelijk afkomstig waren van Francisco Bayeu en zijn schoonbroeder Francisco Goya, wiens sujekten alle aan het echte Spaansche volksleven zijn ontleend, bewegen zich in een decor dat tot het Castiljaansche land behoort en leggen voldoende getuigenis voor het steeds toenemend belang van het landschap af. Het zijn echte brokjes natuur, op sommaire en toch tegelijk breede wijze weergegeven : gezichten van waterzoomen, boomenlanen, velden, hoven, parken en bosschages, fonteinen, quintas, herbergen, houten bruggen over ruischende rivieren, dikwijls ook van oorden, die op nadere wijs omschreven zijn als : *Oevers van de Manzanares, la Romeria de San Isidro*, in de voorstad van Madrid, *De lanen van las Delicias* in dezelfde hoofdstad, *Het Eiland Aranjuez* enz.

Men moet zich evenwel naar Montalvo begeven om het landschap het hooldmotief, de eigenlijke reden van bestaan voor het schilderij te zien worden. Bartolomé Montalvo, die in 1769 te Sangarcia in de provincie Segovia geboren, in 1816 gestorven en een leerling van Zacarias Gonzales Velazquez was, werd zeer terecht door de gelijk met hem levenden op hooge waarde geschat. Noch aan talent, noch aan verbeelding, noch aan groot gemak in de uitvoering ontbrak het hem. Ongelukkig echter bezag hij de natuur enkel

dwars heen door schoolsche theorieën en met conventioneel vooringenomen ideeën. In zijn doeken moet de profusie van details dienst doen als geheel,



MADRAZO : Portret van Ch. de Haes.
Nationaal Museum voor Moderne Kunst te Madrid.

de tot in het oneindige vermenigvuldigde episoden worden van het hoogste belang geacht, met het uitsluitend doel om zich met alle geweld van de aandacht meester te maken en enkel verwarring en confusie is er het onvermijdelijk uitvloeisel van. Het betreurenswaardig streven naar het schilderachtige bij de weergave van een knoestigen boomstronk, van een kale, overhangende rots, scheen hem het hoogst bereikbare doel. Doch hetzelfde was destijds bijna overal elders het geval. Wie zou in dien tijd, zelfs in

Frankrijk, toegegeven hebben dat de natuur, alleen geraadpleegd, een betrouwbare raadsvrouw wezen kon? Gold 't niet als algemeen aanvaarde meening dat enkele deelen er van edel waren en grootsch, andere daarentegen laag en gemeen?

Na Bartolomé Montalvo, wiens voortbrengselen men in Spanje in alle



CH. DE HAES: Landschapstudie, (krijtteekening).

openbare of particuliere verzamelingen vindt — tot vier doeken in het Pradomuseum en vijf in de galerij voor Moderne Kunst — enkel stillevens wel is waar, van zeer beperkte afmetingen, komt Vincente Camaron, die te Madrid geboren was, in 1864 verdwenen, voor wien het landschap, zooals zijn *Gezicht op de Taag* getuigt, dat onlangs voor het Museum van Moderne Kunst aangekocht werd, in reminiscenciën aan vroeger levende meesters bestaat en wiens werk bijgevolg onpersoonlijk, blôo, koud en stijf is. Daarna verscheen Fernando Ferrant, waarvan dezelfde verzameling eveneens een doek bezit. Deze was afkomstig van de Balearische eilanden, ging in Rome studeeren, vanwaar hij in 1843 terugkeerde en bracht uit de Eeuwige Stad de liefde voor edele en grootsch-majestueuse lijnen, die zoo weinig voor Spanje geschikt zijn, mee; Fernando Ferrant stierf in 1856.

Gennaro Perez Villamil, geboren te Ferrol in 1807, gestorven in 1854, vóor hij zijn vijftigste jaar had bereikt en die eerst militair geweest was, bezat zeker een meer subtiel kunstgevoel dan zijn voorgangers, doch zijn heftig, stormachtig temperament, dat alles wilde doen omwentelen en alles omverwerpen, deed hem het doel voorbijstreven en bijgevolg missen.

Niettegenstaande de onderscheiden en soms tegenstrijdige pogingen van al deze meesters, was het Spaansche landschap omstreeks het midden der



CH. DE HAES: KUST DER MIDDELLANDSCHE ZEE NABIJ TORREMOLINOS IN ANDALOEZIE.
(Nationaal Museum voor Moderne Kunst, Madrid)

XIXe eeuw, hetzij veelal pseudo-klassiek, conventioneel en pompeus, hetzij, doch zeldzamer, fantaisist, zonder wetenschap noch soliditeit, toen Charles de Haes optrad en bestemd bleek om in de Castiliën dezelfde rol en zending te vervullen als Crôme en Constable in Engeland, Theodore Rousseau en Corot in Frankrijk.

Charles de Haes, — Carlos de Haes, zooals de Spanjaarden zeggen, — werd in 1829, uit een deftige burgerfamilie van Hollandsche afkomst, te Brussel geboren. Zijn ouders waren begonnen met hem een allerzorgvuldigste opvoeding te geven, die echter werd onderbroken door het uitwijken der zijnen naar Malaga, waar zijn vader de leiding van een handelshuis had op zich genomen. Toen hij, als nog héél jonge jongen, België verliet, sprak Karel de Haes niet enkel Vlaamsch of Hollandsch, maar ook Fransch, Engelsch en een beetje Duitsch en Italiaansch. Te Malaga leerde hij spoedig Spaansch, dat hij altijd met een lichtelijk zuidelijk en Andaloezisch accent uitsprak. Toen het tijd werd om een beroep te kiezen, wilde zijn vader hem op een kantoor plaatsen. Maar bij de uitgesproken neiging die de jonge man voor de schilderkunst had betoond, moest men dit plan laten varen en hem zijn roeping laten volgen. Nadat hij een weinig onder leiding van een schilder van het land, Juan Cruz, geteekend had, werd hij door zijn familie naar Brussel gezonden, waar hij op het atelier kwam van den landschapschilder Quinaux, die heden wellicht ten onrechte is vergeten en die evenwel inderdaad bekwaamheid en talent bezat. Quinaux was in 1844 te Gent begonnen toen Louis Gallait, G. Wappers en N. de Keyser op het hoogtepunt stonden van hun talent. Hij was, met Lauters, Fourmois, Kindermans, Keelhoff en enkele anderen, een der eersten die op wat bloode wijs trachtten om het Belgisch landschap, dat nog in antieke en verouderde formulen opgesloten zat, te bevrijden. Het tijdstip toen Charles de Haes zijn leerling werd, is een der schitterendste van zijn leven geweest. Hij schilderde destijds de oevers der Ardeensche rivieren, heele frissche en vroolijke impressies onder een belichting die breedelijk aan alle kanten was uitgespreid. Dit waren de kenmerkende eigenschappen van Quinaux en van al de schilders van zijn generatie en hierin ligt, naar men zal toegeven, zijn betrekkelijke superioriteit. Niettegenstaande het feit dat Louis David, die een toevlucht in Brussel gezocht had, zijn spoor op hun kunst had nagelaten, vergaten ze nooit dat er een Vlaamsche school bestond, waarvan ze zorgvuldig de technische tradities hadden bewaard en waardoor ze aan Rubens en de onmiddellijke leerlingen van zijn school verwant waren gebleven. In hun factuur bespeuren we geen enkele aarzeling: voerden hun werken van het begin tot het einde uit, zonder verwarring, zonder weifeling, zonder repentirs, zonder vulgaire handigheid of gezochte kunstjes.

Toen de toenmaals 27 jarige Karel de Haes, na enkele jaren studie in zijn geboorteland naar Malaga terug was gekeerd, zond hij, voor de eerste maal, in 1856 op de nationale tentoonstelling te Madrid twee doeken in, die



CH. DE HAES: Studie.

als afkomstig van een onbekende natuurlijk, slecht werden geplaatst. Ze gingen echter niet geheel onopgemerkt voorbij, brachten hem, niettegenstaande alles, een derde médaille op en trokken, hetgeen van meer belang was, de aandacht van een schrijver Federico Muntador, die er een nieuw talent in wist te ontdekken en kennis wenschte te maken met den jongen artist. Vanaf hun eerste ontmoeting werden de letterkundige en de schilder groote vrienden en Federico Muntador nam dadelijk zijn nieuwe kennis naar zijn landgoed mee dat hij in de buurt van het onde Monnikenklooster de la Piedra in Aragon bezat. Uit deze eigenaardige streek bracht de Haes verscheiden dingen mee, die voor dien tijd van een zeldzame vrijmoedigheid waren en die de aandacht van kunstbroeders en kunstminnaars op hem vestigden.

Niettegenstaande de sympathie, die hij in de toenmaals nog maar zeer eng begrensde Spaansche kunstwereld had weten te verwerven en de — hoewel nog maar zeer geringe — bekendheid van zijn naam, stond de Haes op het punt van in Brussel te gaan wonen, waar hij gemakkelijker een werkkring hoopte te vinden, toen zijn Castiljaansche vrienden hem trachtten te bewegen om te soliciteeren naar de betrekking van leeraar in de landschap-

schildering aan de Academie van San Fernando, die bij 't overlijden van Gennaro Perez Villamil open gekomen was.

Hij gaf aan hun aandrang toe en dong in den voorgeschreven wedstrijd



CH. DE HAES: Houtzagerij te Luchon. (Studie in krijt).

mede en dank aan zijn dadelijk in 't oog springende superioriteit boven zijn mededingers, werd hij in 1857 tot het ambt benoemd. Deze betrekking deed hem alle gedachten aan een mogelijken terugkeer naar België opgeven en van dien dag af werd hij geheel Spanjaard, ten grooten bate en profijte van zijn aangenomen vaderland.

We zullen Charles de Haes niet in zijn zoogezegde officieele loopbaan volgen en bepalen er ons enkel toe met te vermelden dat hij vanaf 1856 tot aan zijn laatste levensjaar, aan alle groote Madrileensche exposities deelnam. We hebben reeds gezegd dat hij in 1856 de médaille derde klas had behaald. Op de volgende tentoonstellingen, in 1858, 1860 en 1862, haalde hij die van de eerste klas. Op de wereldtentoonstellingen van Parijs, in 1878 en te Weenen in 1882, werd hij op gelijke wijze beloond en bovendien werd hij in 1860 als lid van de Academie te San Fernando gekozen en tot commandeur in de orden van Karel III en Isabella la Catolica benoemd. Maar dit alles doet weinig ter zake, de groote roem en verdienste van Karel de Haes is en blijft, dat hij, op een tijdstip, toen er moed toe hoorde om 't te doen, gebroken heeft met langverjaarde dwalingen en lang ingewortelde misbruiken en costuymen en niettegenstaande al 't verschrikte niteengeschuif en gegil

van het groote publiek, den moed had om te dúrven breken met den ouden slentergang en den sleur en het landschap te hebben gevoerd in den weg van vruchtdragende studie naar de natuur.

Die taak was echter zwaar en moeizaam en hij bracht er al zijn wilsinspanning en al zijn krachten bij te pas. Hij legde in dat land, zoo weinig tot nieuwigheden geneigd, vooral als die nieuwigheden uit den vreemde kwamen, een zeldzame moed en energie aan den dag! Hij bezat gelukkig in hooge mate die zeldzame en kostbare gaaf van een goed onderwijzer te zijn, hij had het talent om zijn gehoor tot luisteren te dwingen en zijn leerlingen, allen die zijn lessen volgden, de schoonheden van de natuur te doen gevoelen en hun zijn liefde voor haar te doen deelen. En hij slaagde volkomen en geheel! Hadden zijn leerlingen eenmaal den drempel van zijn werkplaats overschreden, zij verlieten die weer voor altijd overtuigd door zijn woord en door zijn eigen gloeiende overtuiging. Voegen we hier als laatste factor bij, die aantrekking welke onvermijdelijk in al wat nieuw is, is gelegen, en dat nieuwe was in de Castiliën zijn eigenaardige opvatting van het landschap. Men moet niet vergeten, en dit vooral strekt Charles de Haes als echte padvinder en baanbreker tot eer, — dat hij weinig of niets van die Fransche school wist, die aan den zoom van 't bosch van Fontainebleau, in 't dorpje Barbizon eerst kort geleden was ontloken, — dat hij niets wist van het werk van de voormannen van die school, niets van Decamps, Cabat, Delaberge, Flers, Jules Dupré, Paul Huet, Théodore Rousseau, J. F. Millet, Diaz, Corot, Ch. Daubigny, welke in die dagen nog zoozeer werden bestreden. Hij had nooit ander onderwijs gehad dan van Quinaux. Eerst vijftien jaar later ontbloeide in zijn geboorteland, de levende en levengevende school van Tervueren, die in 1871 door den op den leeftijd van 37 jaar overleden Hippolyte Boulenger was gesticht en waaruit Th. Baron, J. Rosseels, J. Heymans, Mej. Marie Collart, Eug. Smits, H. van der Slecht, Alfred Verwee, Jan Stobbaerts enz.



CH. DE HAES: Landschap, (ets).



CH. DE HAES : LANDSCHAP MET MOLEN.

Nationaal Museum voor Moderne Kunst, Madrid.

waren voortgekomen. Iets later nog, bij 't dagen van de twintigste eeuw, kwamen de voor 't meerendeel zoo vrije, krachtige en wilskrachtige Verstraete, Buysse, Delvin en Willaert.

De eerste werken van Charles de Haes waren nog een beetje aarzelend, een beetje dor en schraal, wat te rosachtig van koloriet, (hoofdzakelijk door de onhandige aanwending van bitume) doch ze waren niettemin, wat er heden ten dage ook van schijnen mag, een reactie tegen de voortbrengselen van de Spaansche landschapschilders van dien tijd. Die werken waren gemeenlijk zeer gemonteerd van toon en toch ontbrak 't hen ten eenenmale aan karakter en persoonlijkheid. Tot dien tijd behooren tal van boomen, bloemen, vlakke gronden, bergen, bosch, rivier en rotsenstudies, alle in de buurt van het Monnikkenklooster de la Piedra in Aragon uitgevoerd, zijn inzendingen op de tentoonstellingen van Madrid in 1856 en 1858, zijn doeken in de Ecole des Beaux-Arts, enkele jaren vroeger in België geschilderd en het Prijskampstuk, dat eveneens in de Ecole des Beaux-Arts wordt bewaard, voorstellend het *Koninklijk Paleis te Madrid vanuit de Casa del Campo* genomen.

Tot de tweede manier van den kunstenaar behoort het Middellandsche zee-landschap, van af de Andaloezische kust, in 1860 aangekocht door den staat voor 20.000 realen (ongeveer 5000 franken) en twee jaar later in 1862, mede door het gouvernement *Het Gezicht op Lozoya*, voor 16.000 realen (4000 franken), dat in hetzelfde jaar zoozeer op de tentoonstelling te Madrid werd bewonderd en het *Kanaal van Moncorbo*, dat zoo mogelijk nog schooner is. Deze stukken zijn alle echter nog min of meer tot op een zeker punt onpersoonlijk en de kunstenaar heeft er nog niet geheel alle vooroordeelen en schoolsche voorschriften afgeschud.

Tot de derde en laatste periode van zijn talent, die waarin zijn eigen persoonlijkheid zich bijna geheel vrijgemaakt heeft, waarin zijn palet helder is geworden en licht, behooren zijn studiën van de *Picos de Europa* in de Asturiën, zijn gezichten en zeeschilderingen in Frankrijk, vooral in Bretagne en Normandië, zijn stukken, die hij van een reis naar Holland had meegebracht en een schilderij uit de omstreken van Vreesland, zijn meest alle werk, tegenwoordig in het Museum voor Moderne kunst te Madrid. Het is overigens in dit Museum, waar men 350 zijner werken vereenigd vindt, alle in een aparte zaal bijeengebracht : 183 schilderijen, alle stukken zoowel als studies, 129 teekeningen, 16 etsen, want hij hanteerde den burin zoowel als de naald, — dat men den kunstenaar moet gaan bestudeeren, die de rechten der buitennatuur verdedigd heeft in datzelfde Spanje dat vóór alles ingenomen was met de menschelijke figuur.

Buiten Spanje is 't uiterst moeilijk om werk van Charles de Haes te vinden,

hoogstens een viertal paneeltjes van ondergeschikt belang in de Galerie Bonnat te Bayonne.

Indien het Moderne Museum te Madrid rijk is aan werken van dezen schilder, dankt het dit voor een groot deel aan zijn leerling Jaime Morera, die meer dan dertig jaar met hem heeft samen gewoond en die na den dood van zijn geliefden meester 70 schilderijen en studies, talrijke teekeningen en verschillende gravuren aangeboden heeft aan het Ministerie van Schoone Kunsten. Wat beter lof zou men aan een van beiden kunnen geven! Die doeken, groote of kleine, voltooid of nooit verder gekomen dan de impressie, leggen getuigenis af voor de volkomen oprechtheid van den schilder en zijn grenzelooze liefde voor de natuur.

Van deze oprechtheid, die de grond van zijn karakter was, heeft hij een eigenaardig voorbeeld gegeven bij een uitstapje naar la Mancha; hij doorkruiste die streek in alle richtingen om er de beroemde plekjes te vinden, die Cervantès bezongen heeft in zijn Odyssée van den Ridder van de Droevige Figuur; doch hij kwam terug met blank gebleven doeken, met albums zonder een enkele krijthaal, omdat hij tot zijn groote wanhoop geen enkel van die plekjes had kunnen vinden, die door den grooten schrijver beschreven waren.

Overtuigd als hij was dat de Natuur boven de meest bestudeerde en wèl overwogen concepties uitstijgt — hetgeen overigens de grondtoon van zijn onderwijs vormde — had Charles de Haes voor onafwijkbaren regel aangenomen, om nooit een schilderij zoogen, te componeeren en stelde zich tevreden met 't zoo mogelijk getrouw weergeven van wat zijn oogen hadden gezien. Voor hem was alles studie-motief en een voorwendsel om het te schilderen. Het is dan ook onmogelijk om zijn werk te klasseeren. Doch zijn onfeilbaar instinkt, zijn edele smaak, deden hem enkel de schoonste motieven kiezen, die hij weergaf onder het beste licht en van de alleraantrekkelijkste zijde. Nederige bloemen, het uiterste uiteinde van een hofken, een brokje wei, een haag, waar een paar magere takken boven uitsteken, een kromming van een rivier, met dommelig of zachtjes kabbelend water, een nederig hutje in een stilstaanden poel weerkaatst, naakte of bemoste rotsen, alles beroert hem op gelijke wijs. Hij beschikt over geen enkel geijkt procédé, over geen enkel van te voren opgemaakt recept: nergens eenig spoor van heftigheid of van te voren beraamde borstelvegen. Altijd blijft hij in de wijze waarop hij het doet, eenvoudig en natuurlijk. Alleen is het licht dat hij over zijn doeken heen legt overal een weinig te gelijk verspreid, — dit zullen zijn grootste bewonderaars moeten toegeven. Het verlicht gelijkelijk het eerste en het laatste plan en neemt enkel geleidelijk af in intensiteit, volgens het toenemen van den afstand. Van daar eenige onmiskenbare eenvormigheid in zijn werk.

Niettemin offert hij nimmer de groote partijen op aan het detail, evenmin als het detail aan de groote partijen.

Nergens, hetzij dan in zijn jeugdwerken, — die van zijn eerste manier,



CH. DE HAES : Zeestuk.
(Nationaal Museum voor Moderne Kunst, Madrid).

eenig spoor van droogheid of repoussoir ; evenals alle echte kunstenaars, is Charles de Haes van de duisternis tot het licht gekomen, altijd strevend naar een meer intense belichting, doch verder is hij nooit gegaan. En het is zijn schuld niet indien vele andere schilders van het Schiereiland, die het voetspoor van Fortuny volgden, zich bezondigd hebben aan het dilettantisme van de uitvoering, in het precieuse van den toon, in de ontleding van het detail. Wat hem aangaat, hij heeft nooit een groote voorliefde betoond voor die acrobatensprongen van den borstel, die virtuosenstreken van het penseel, die duivelskunstenaarstoeren en kapriolen. In Spanje, hetzij hij de dorre kale doorgang tusschen de rotsen schildert, die toegang geeft tot het Aragoneesche monnikenklooster de la Piedra, de Andaloezische vlakte van Torremolinos, de oevers van de Lozoya, de palmenwonden van Elche, de kusten der Middellandsche zee, vanaf de omstreken van Murcia gezien, of de moerassen en tropische plantengroei van de Valencijnsche Albufera, de besneeuwde pieken van de Sierras de Europa in de Asturien, de groen-

golvende oevers van het land der Basken, de frissche Pyreneesche valleien van Ossau, van Argelès of Pierrefitte, de stranden van Bretagne of Normandië, de oevers der Seine, de weelderige vlakten van Vlaanderen, de Lagunen, de Hollandsche kanalen en windmolens, altijd blijft hij aantrekkelijk door de ontroering, de teederheid, die hij ons toont en ons onthult. Het is noodig, eer we verder gaan, op te merken, hoe vreemd dit ook klinken moge, dat Charles de Haes veeleer een karakter was dan een temperament, vooral en vóor alles, naar we reeds voldoende hebben aangetoond, een opvoeder. Als schilder is hij beurtelings aan heel verschillende kunstenaars, van recht tegenover elkander gestelde richtingen verwant. Uit dit oogpunt is het van het hoogste belang om zijn schetsen en voltooide stukken te bestudeeren, die men vereenigd vindt in het Museum voor Moderne Kunst te Madrid. Zijn *Vue prise aux Eaux Bonnes* in de Fransche Pyreneeën en zijn *Kanaal van Moncorbo*, doen, hoewel ze steviger geschilderd zijn, aan het faire van Calame denken. Zijn *Weg van Villerville* in Normandië en de *Oude Toren van Douarnenez* in Bretanje, herinneren aan Villevieille, zooniet aan Chintreuil; een *Boschzoom* uit de omstreken van het monnikenklooster de la Piedra, met stevig ingeplante boomstronken doet denken aan Rousseau, zijn groot schilderij uit de omstreken van Vreesland aan Daubigny. Het is echter overbodig om met deze vergelijkingen voort te gaan.



CH. DE HAES De Kust, (ets).

Als plaatsnijder behoort de Haes tot de etsperiode, welke nog dicht bij haar emancipatie staat, toen ze nog min of meer aarzelend en bedeesd en veeleer gekrabd dan diep ingegrift was en waarvan het meest karakteristieke type in Frankrijk te vinden is, waarmee al zijn etsen meer dan één aanknoopingspunt vertoonen.

De ontroering die de Haes voor het aangezicht der natuur heeft gevoeld, wist hij altijd aan zijn leerlingen mee te deelen. Daarin ligt vooral zijn kracht. Tijdens zijn leeraarschap aan de Academie van San



CH. DE HAES: DE «PAULAR», LANDSCHAP IN DE LOZOYA.
(Nationaal Museum voor Moderne Kunst, Madrid).

Fernando, stelde hij zich niet tevreden met hen de schoonheid te verklaren en het groote van het open veld, van het water, de bergen en den hemel. Zoodra de winter voorbij was gegaan, zijn leergangen geëindigd of tijdelijk opgeheven, verliet hij met blijdschap zijn werkplaats in de Calle San Quantin, en met diegene van zijn leerlingen, die hem wilden of liever konden volgen, koos hij zich een tijdelijke woonplaats in een der hoeken van Spanje om te werken in het vrije veld. Onder zijn beste leerlingen noemen we in de eerste plaats: José Jimenes, die te jong gestorven is om hem met de juiste maat te meten, Jaime Morera, dien we reeds hebben genoemd en dien we verderop nog zullen noemen, José Maria Estrada, Rafael Monleon, Augustin Llardy, Bernardo Villamil-Marrachi, Cristoval Ferrez, Aureliano de Beruete, alle min of meer bekend, wier werken in het Museum voor Moderne Kunst, naast de zijne zijn gehangen en de waarde en het belangrijke aantoonen van zijn onderwijs. Noemen we dan verder nog: Carlos Vasquez, Juan Espina, Hermenigildo Estevan Hernandez, Juan Rabida, Nicolas Alfaro, Alvarez Guijarra, Dario de Regoyos, zeker de meest persoonlijke en de meest oorspronkelijke van al. Eindelijk Muñoz Degrain, die tot leeraar in de landschapschildering aan de Ecole des Beaux-Arts benoemd werd, in de plaats van Jaime Morera, bij het ontslag van dezen, die zelf Charles de Haes had opgevolgd.

Door zijn benoeming tot leeraar van de landschapklas aan de Ecole des Beaux-Arts Spanjaard geworden, werd Charles de Haes dit nog meer, door zijn huwelijk met een Castiljaansch jong meisje Doña Iñez de Uhagen, die hem een dochtertje schonk, hoewel beide hem spoedig door den dood ontrukt werden. Zijn zuster kwam toen bij hem in om zijn huishouding te doen, om spoedig op haar beurt te sterven. Van droefheid overstelpt, zocht hij zijn toevlucht in zijn werk, maar we willen deze treurig intime bizonderheden niet verder vervolgen.

Van den dag af dat Charles de Haes aan de Academie van San Fernando de landschapklas heeft bestuurd, heeft hij Spanje, gebonden als hij was door zijn betrekking, zijn leerlingen en zijn atelier, niet anders meer dan dikwijls in de vacantie verlaten, om motieven voor zijn schilderijen en studies in Frankrijk, België en Holland te zoeken. Naarmate hij ouder werd, scheen hij zich meer naar de Noordelijke streken te voelen aangetrokken, waar hij geboren was en zijn eerste jonkheid doorgebracht had en waarheen zijn verlangen tegen 't laatst van zijn leven altijd grooter en heviger werd. Dikwijls zei hij tegen zijn vrienden dat hij vaker naar Vlaanderen en Holland had moeten gaan, waar de nevelige natuur beter bij zijn smaak en neigingen scheen te passen, dan de streken waar hij gewoond had en waar een eenwige zon scheen. En 't zou kunnen wezen dat hij gelijk heeft gehad!

CHARLES DE HAES

Toen hij, in 1896, zijn zeven en zestigste jaar had bereikt, werd Charles de Haes, die tot dien tijd altijd krachtig en gezond was gebleven, plotseling ziek en door het lichamelijk lijden geheel terneer geslagen, zag hij zich weldra genoodzaakt om zijn penseel te laten rusten, om in een staat van niet handelen te vervallen, de grootste beproeving voor een natuur als de zijne, die gewend was om langs bergen en dalen te zweven, met zijn ezel en zijn schildersdoos. Verzwakt en weldra geheel uitgeput, bracht hij zijn laatste herfsten door in de buurt van Bilbao te Algorta, en beschouwde, in gezelschap van zijn getrouwen leerling Jaime Morera, de zee met haar altijd wisselende golven vanaf de Calabrische kust. Zijn laatste winters bracht hij door in zijn huis te Madrid, in de Calle d'Alcala, aangezien hij sedert gernimen tijd zijn atelier in de Calle San Quantin had verlaten en waar hij door zijn kunstbroeders, letterkundigen, kunstliefhebbers en vrienden was omringd, die elkaar op geregelde tijden aflosten om met hem over kunst te spreken, waarmee hij zich tot zijn laatste oogenblikken bezig hield. Charles de Haes overleed zachtjes den 17ᵉ Juni 1898, toen hij zijn negen en zestigste jaar had bereikt. Zijn rol was ten einde, zijn taak vervuld : hij had de Spaansche landschapschildering bevrijd, haar de eenwiglevende bron van de natuurstudie aangewezen en haar tot het leven teruggevoerd.

Paul Lafond.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT AMSTERDAM



UASSO MUSEUM. « Tentoonstelling van schilderijen en aquarellen gekozen uit de verzamelingen van Bestuurderen der Vereeniging tot het vormen van eene openbare verzameling van hedendaagsche kunst te Amsterdam. »

In dezen langen adem verkondigt de catalogus den inhoud van deze zaal vol werken. Maar de waarlijke inhoud is in korter adem te zeggen, want de eenvormigheid en de onverscheidenheid der diverse smaken van Bestuurderen is wonderlijk en beangstigend verontrustend. Barbizon en den Haag en bijna niets daar buiten, dat zijn de eenige scholen waarvan Bestuurderen de schoonheid wisten te waardeeren en de werken wisten aan te koopen. Er mist blijkbaar alle persoonlijk cachet, noch voorliefden, noch zelfstandig oordeel, noch originaliteit zijn te bespeuren, ja, wij meenen zelfs het stempel van twee bekende kunsthandels op de keuzen der liefhebbers te zien gedrukt.

En daarom schrijven wij beangstigend verontrustend, want als deze verzamelaars het aankoopen van « Hedendaagsche » kunst is toe vertrouwd, dan weten we in welke, en welk eenzijdige, richting die aankoopen zullen geschieden. Dan weten we dat « Hedendaagsch » beteekent zeventig en dertig jaar geleden gemaakte, en dan weten we dat voor elk doek afzonderlijk betaald zullen worden sommen, waar waarlijk « hedendaagsche » artisten tien doeken voor zouden geven, om toch maar niet heden ten dage van gebrek te moeten eindigen.

Och, wij hebben zoo altijd den mond vol van kunstbeschermen en kunstbegrijpen en wij denken zoo altijd dat onze tijd dan toch veel verlichter is dan de tijd die Rembrandt, Hals, Ruysdael, Steen voortbracht en... verhongeren liet, maar wij weten toch ook wel waarom Vincent nog pas geleden den dood inging en dat een onzer sterkste jongeren nu maanden lang op 'n laboratorium bacteriën zit te teekenen, op dat hij weer eens dagen lang kan schilderen.

Hoe sympathiek en hoe hoopvol ook het slot van Professor Six's catalogus voorwoord geschreven is, wij staan sceptisch tegenover een Vereeniging wier Bestuurderen deze tentoonstelling en deze slechts, wisten saam te brengen.

Zeker, in haar enge genre waardeer ik deze expositie zeer. Enkele Fransche schilderijen zijn magnifiek en enkele Hollanders mogen er — op een eerbiedigen afstand, tegenover hangen. Het was zeer goed gezien de Hollanders niet als altijd tusschen de Franschen dood te drukken, maar beiden afzonderlijk te hangen. Wel was het verschil aan esprit, aan intellect, aan geestelijke inhoud van beide wanden — voor wie liefhebberij in nationaliteitsvereering heeft — ietwat benauwend, maar het was tevens een leerzame les tegen zelfoverschatting en een ongestemd dweepen met eigen meesters zonder 't buitenland goed te kennen — iets wat in Holland veel geschiedt, en — door kunsthandel — gekweekt wordt.

Te bewonderen boven veel was een kleine Corot, *Blanchisseries de Chaville*, met niets

van moeite alles bereikt wat te wenschen is, al de fijnste luchtigheid en het vluchtige ijle van het Fransche landschap er in begrepen, geen spoor van zwaar op de handsche verfmaterie, een lichte ademzucht, sereen en irreëel.

Een grootsche opene Courbet, paletmesstudie van donkerblauwe zee. Ten doode opgeschreven, deze, nu reeds zoo nagedonkerde Courbet, zooals in bijna al zijn werk het licht vergaan zal door zijn verderflijke gewoonte op donker doek te werken.

Een sterk nagedonkerde zee van Daubigny was dieper van inhoud, minder wijdsch, maar inniger en met meer verantwoording. Een fel rood van ondergaande zon vlamde hel in het blauw zwartdonkere doek. Eén, zoo eens één, fel, luchtig en gedurfd, raak, hartstochtelijk rood in één Hollandsch schilderij dezer zaal — het ware een verademing geweest.

Toch was het rood van Verster's *Floxen* prachtig van paarsigen glans tegen het diepgroen der fond. Kolossaal was een Daumier, met zijn tot caricatuur gedreven caracterisatie, met zijn zware, wringende vormaanduidingen, met al de felheid en de grootschheid zijner opvatting.

Tegen die allen komt de in ons land veel hooger dan in Frankrijk gewaardeerde Fantin Latour uit, als een brave burgerman, die heel knap en heel verdienstelijk — maar met een zeer slechte compositie en met zeer oppervlakkige fonds, — stillevens maakt, meer namaakt naar de natuur, als maakt, met zijn geest, uit eigen ziening. Er was een tijd dat we allemaal wel schwärmden met den «poëtischen» Fantin, maar tegen groote meesters, wordt hij toch niet hondbaar op den duur, in onze bewondering, zooals hij in Frankrijk nooit anders beschouwd is als een knap, braaf schilder uit den tijd van Manet.

Een Jongkind hing aan Hollandsche zijde. En was er de parel. Een glans van blauwig waas over Seine bij maneschijn, met Fransche luchtigheid van verf, aanbrengen.

En zoo vormde hij de overgang naar zijn landgenooten, van wie Jacob Maris, ondanks het vele, niet naar hoogste waarden vertegenwoordigd was, Weissenbruch evenmin, waar Neuhuys met al zijn schildersqualiteiten toch huisbakken en onbeschaafd aandeed, Bosboom zich — als immer — handhaafde, Israëls altijd een der meest innerlijken bleek, in zijn Zandschipper vooral, waar een der belangrijkste Breitners zijn geweldigheid van zwaarstmogelijke gamma's tot een grootsche impressie van stadsgedeelte opbouwde, maar waar Willem Maris — onvoorzien — zoo rijk en goed gespreid hing ten toon, alsof het overzicht tijdens het levenseinde reeds gegeven werd.

En in de aanwezigheid van de vele blijde, opene, zonovergoten Willem Marissen vinden wij een gelegenheid, deze, zoo zeer sympathieke schilder van het Hollandsche weideland droevig te groeten met betuigingen van dankbaarheid voor het gegevene, nu het enthousiaste hart de driftige hand niet meer drijven kan, zooals hij zijn spontane verrukking zeggen kon over zon en licht en opene luchtigheid op zijne, echt Hollandsche, wijze.

Zandvoort,
12 October 1910.

CONRAD KIKKERT.

UIT DEN HAAG

HOLLANDSCHE TEEKENMAATSCHAPPIJ.

Elken jare worden er tot dit genootschap slechts enkele uitverkorenen als lid toegelaten. De oprichters zijn nog weinigen in aantal. Nog slechts een zevental zijn er over, nu door den dood van Willem Maris hun aantal weer met een verminderde. Het is dan ook een heele tijd zoo 35 jaar lang lid te zijn geweest van een genootschap. Hun plaats moet door nieuwgekozenen worden ingenomen. Dit jaar waren de gelukkigen: Frank Brangwijn, de algemeen bekende, decoratief aangelegde, Belgischen Engelschman, van wien we eenige jaren geleden zulk een buitengewone etsententoonstelling hebben gehad en Kamerlingh Onnes, de schilder van de tonaliteit, die alles aan den toon opoffert, vorm en karakter, om dit

alles doordringende fluide toch maar zoo zuiver mogelijk weer te geven. Zij zijn beiden hier niet naar waarde vertegenwoordigd. Wel is *Kolen lossen* van Brangwijn vol actie, maar het groote in de demensies, het oer-krachtige van zijn gewone werk is er niet in te vinden.

Van de beide inzendingen van Onnes zijn de *Bloemen* gedistingeerder, lijner, intenser dan het wat blauwige *Stilleven*.

Van de oprichters is als ieder jaar Israëls weer het sterkst vertegenwoordigd, en als altijd zeer verschillend. De jongen met het maskerade-costuum is eene mislukking van een geniaal man, de man met de te lange neus niet veel meer, terwijl de vrouw op het duin aan de grijze, vage zee, een superbe teekening van den ouden meester is geworden. Er is een tijdeloosheid, een ijlheid in deze harmoniën van zilvergrijs en dof verschoten groen-blauw, waar de atmospheer trilt onder het late avondlicht. Wel is Israëls, de meester van de schemering, hier in zijn volle kracht te aanschouwen.

Gevoelig, maar niet zoo elegisch, zoo wijdsch is Tholen in zijn nocturne waar het vage gedoe het onzekere van zulk een vallen van den avond fijntjes is voelbaar gemaakt.

Zoo zijn hier enkele gevoelige, levende brokstukken natuur als de figuur van Isaac Israëls, het frisch spontaan gedaan stilleven van Arntzenius, zoo degelijk gewasschen, en het kleine interieur vol roerende intimiteitjes van Briët, waar elk onderdeel zoo vol liefde werd bekeken.

Decoratiever, plastischer toont zich Willem Maris Jbzn in eenige goed doorwerkte portretstudies en Van der Maarel in een wat leege, geteekende portretcompositie, wel knap, maar emotieloos.

Zeer verschillend komt Gaston Latouche uit, met de meesterlijke *Afneming van het Kruis*, zoo doorwerkt en effectvol door de vele reflexen en met de veel minder geslaagde *Voorlezing*. Wel heeft dit ook atmospherische qualiteiten maar de compositie is niet gelukkig met dat groote groenachtige raam.

Van de overige inzenders zijn nog te melden: Mellery met heel simpele stillevenachtige interieurs met wat excentrieke namen, als *l'âme des choses*, wat zwartachtig, wat kil van aspect, echter niet zonder psychologische capaciteiten als stille aanvoeling en geruischloosheid; Albert Boelofs met gedegener kindercomposities als vroeger, le Comte ook voller en bezonkener in zijn vlotte riviergezichten, en Fred. J. du Chattel om het onderwerp, de indische natuur, die hij ons wel handig mee te deelen weet, maar waarvan hij geen verborgen schoonheden openbaart.

G. D. Gratama

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

DE KUNSTNIJVERHEID NAAR BUCHER'S »KUNST IM HANDWERK« ☙ VIERDE HERZIENE DRUK DOOR J. H. W. BERDEN ☙ H. D. TJEENK WILLINK EN ZOON HAARLEM 1910 ☙

In den jaargang van 1907 van dit tijdschrift [1]) gaven wij van de vorige druk van dit »hand- en studieboekje« eene, voornamelijk om de uit- en inwendige verzorging er van, minder gunstige beoordeeling. Wij willen thans niet nalaten erkentelijk te vermelden, dat daarin bij deze laatste druk naar verbetering is gestreefd. Omslag, letter, pagina-verdeeling en plaatsing der afbeeldingen zijn, in aanmerking genomen het kleine formaat en de groote hoeveelheid tekst, zooals men mag verlangen. Alle bladzijden zijn door een kader omgeven, waardoor de ongelijke afmetingen van sommige illustraties minder storend doen. Minder fraaie afbeeldingen in den vorigen druk, als o. a. die van de schilderachtige topgevel der Haarlemsche Vleeschhal zijn door betere vervangen. Eenige vrij geslaagde kleurafbeeldingen werden bijgevoegd.

Ook de inhoud werd herzien, verbeterd en met nieuwe onderwerpen als kleurenleer, ceramiek-beschildering, enz uitgebreid.

Dat er bij deze verbetering niet nog wat

[1]) Deel XI, blz. 106.

over het hoofd is gezien, zouden wij niet durven beweren. Wij merkten meerdere onjuistheden speciaal in het hoofdstuk over de gralische kunsten, en in het nuttige literatuur-overzicht missen wij noode eenige bekende Hollandsche en andere in den lateren tijd, verschenen werken. Mede is hier en daar te zeer vastgehouden aan de zienswijze van den Duitschen schrijver. Maar waar wij wel in hoofdzaak op willen wijzen is de van weinig waardeering en oppervlakkige kennismaking getuigende wijze waarop de Heer Berden zijn lezers inlicht over de in groei en bloei toenemende hedendaagsche kunstnijverheid. De uitvoering van zijn boekje volgens de hedendaagsche inzichten, zou het tegenovergestelde doen verwachten.

Met gerustheid wachten wij ook in dit opzicht eene kentering af voor den over eenige jaren noodig gebleken volgenden druk.

Sloten N. H. S. H. DE ROOS.

JAHRB. D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN, 1910, III ↗

Friedländer heeft het over Ambrosius Benson, den Italiaan die tusschen 1519 en 1540 te Brugge werkzaam was, en schrijft hem een negental portretten toe. Benson leefde in den vervaltijd der Brugsche school. In hem is nog het best de ontwikkeling van het donatorenportret op altaarstukken tot de zelfstandige beeltenis na te gaan.

W. Bode komt tot de overtuiging dat een *Tobias met den Engel*, onlangs voor het Museum te Berlijn aangekocht, o. a. door vergelijking met een teekening in de collectie Léon Bonnat, een echte Rembrandt is.

E. Schaeffer handelt over een onbekend jeugdwerk van Van Dijck, nl. een dubbelportret van hemzelf en Rubens, in de verzameling van baron Schlichting te Parijs.

F. B.



PORTRET VAN F. HART NIBBRIG (1901).

Teekening van Jon. Cohen Gosschalk.

F. HART NIBBRIG

ZIEHIER een schilder, die onbevreesd voor opspraak, in ons bedachtzame Holland eigen wegen ging.

Een die licht-schilder heeft willen zijn in dit land van gedempte tonigheid, maar waar de zomerzon toch ook fel kan zijn en de kleuren puur.

Felle zon en ongebroken kleuren,... de Hollandsche aard is er weerbarstig tegen. Wie de traditie hoog houdt, hij weert de zonnestralen uit de vertrekken. En niets kwetst onze oogen als kleuren, die wij bont noemen.

Zou het komen omdat wij Hollanders « familiaarder zijn — met den regen dan wel met den zonneschijn », gelijk een vaderlandsch nonsens-dichter heeft gezongen?

Wat daarvan wezen mag, — de regen, de fijne nevel, de dampige atmosfeer, zij zijn ons vertrouwd als Holland's eigenste aspekten, zijn eigenste schoonheid. Onze schilders zochten die aspekten in alle wisselingen. Zij zagen de schoonheid van het bleek-zilveren licht dat door de wolksluiers druilend zeeft in den weemoed van teere regendagen. Hen boeiden de grootsch gebouwde luchten, als blanke en grauwe wolken zeilen over blauw, schaduwen strijkend over havens en wateren, over steden en weiden. Bekorend was hun de matte zoelheid van een plechtig stille voorjaarsavond buiten, als de velden, de paden en de huizen tusschen de heggen, peinzend te ademen schijnen en de verschieten dof-paars liggen tegen de teere zuiverheid van een bleek-geamberde avondlucht.

Zoo vertrouwd zijn onze oogen met de schoonheid dier gedempte, zij het teere of forsche effekten, dat bij de meesten — schilders als leeken — de meening vaststaat, dat slechts dáár het schilderwaardige is. Maar dat ze onschilderachtig zijn, de wolklooze zomerdagen als de wereld open ligt in zengenden zonneschijn en de hemel straf-blauw en van gloed doortrokken te trillen schijnt. En wie — tot voor niet vele jaren — het bij ons ondernam den zonneschijn te schilderen, hij gaf óf meer een « zonnetje » dan de zomerzon, óf hij plaatste zich instinktmatig tegen de, niet op middaghoogte

staande, lichtbron in, zoo dat, tegen dien laaienden gloed in, alles orkestraalvol en diep kwam te kontrasteeren.

Zoo was het voor ons wel iets van een nieuwe schoonheid in ons land-



F. HART NIBBRIG: De buurjongens.

schap, waarop Nibbrig met zijn meest-geslaagde werk heeft gewezen. Men kan zeggen dat hij van dit landschap een versmaden kant heeft ontgonnen. Hij heeft ook in ons landschap leeren zien de schoonheid van het gelijkmatig door de zomerzon beschenene. Hij heeft in die strakke en felle aspekten, als onder de vloeden van de lichtzee de akkers van rog en boekweit in goud- en zilver-banen als helle kleurvakken licht-trillend gestreken liggen, een nieuw en dekoratief schema gevonden voor een eigen landschapskunst.

Zulke landschappen zijn bij hem van een besliste klaarheid, logisch van struktuur, als topografische beschrijvingen. In Nibbrig's vergezichten kunt ge in gedachten uit wandelen gaan, gij zoudt er van het afgebeelde landschap elke glooiing, elke boomgroep, elk huisje, elke weg-kromming terugvinden.

Onopgesmukt, schijnbaar nuchter, zonder de lyriek der groote landschapschilders van een vorige generatie, vertelt hij van de verheuging die hij vond in het ontleden dier blijde werkelijkheid. Hij beschrijft hoe mooi en klaar die dag was, toen hij buiten in de straffe zon zat te schilderen, hoe zuiver en blank de kleuren gerijd lagen, hoe boeiend de struktuur was van dat samengesteld vakwerk van akkers, hoe teekenachtig de lijn was van gindsch



F. HART NIBBRIG: WEELDE.

slingerend pad, hoe grillig de arabesk van een boomen-rij. Hoe alles stralend lag in de zon. Hoe vol weelde de zomerdag was.

Geduldig portretteert hij de blijde werkelijkheid, het bloeiend leven, waarin zijn oog zich verheugt, in volle overgave en verdieptheid gelijk een niet onwaardig nazaat dier oud-Nederlandsche kunstenaars, die men — niet geheel eigenlijk — primitieven heeft genoemd. Klaar als in een camera lucida weerkaatst in zijn oog de reëele schijn der dingen en dat spiegelbeeld vermag zijn vaardige hand in scherpe lijnen en klare kleuren vast te leggen.

Zijn talent heeft zich tot vasten vorm gezet in een tijd van reaktie in onze schilderkunst. Het Hollandsch impressionisme was bij de volgers tot gemeenplaats geworden, toevlucht voor met een eigen kijk minder bedeelden. Er was een terugslag gekomen op de weelde van het zich laten gaan in lyrische vlucht van schilderdrift. Dat was wel bij de grooter voorgangers, die stonden konden op de samengevatte ervaring van een leven van rijpe schilderstudie, een bron van zuiver schoon geweest, maar bij de al te gewillige volgers had het geleid tot een à peu près van te gemakkelijke effekten.

De ernstige jongeren van toen, zij begrepen dat andere wegen gezocht moesten worden. Er ontstond een meer verantwoord, meer intellectueelbewust kunst-streven, men gaf zich rekenschap van de verhouding der kunsten tot de andere uitingen van kultuurleven in historische tijden, er kwam een zucht naar een verdiepter aanschouwing van het wezen van menschen en dingen, er ontstonden verlangens naar een herleving van het ambacht, naar een nieuwe dekoratieve kunst, die het verbroken verband tusschen versierende en bouwende kunsten weer zou aanknoopen; vervuld van bewondering voor tijden van grooter eenheid tusschen kunst en maatschappelijk leven, begeerde men een nieuwe gemeenschapskunst.

Al dit nieuw oplevende werkte sterk in op Nibbrig's eigen nog niet tot vastheid gekomen kunstverlangens. Het was van invloed op het karakter van zijn landschappen, waar echter ook andere faktoren - het streven naar een verhelderd palet en zuiverder, klaarder vertolking der buitenlicht-kleuren — even sterk inwerkten. Maar vooral erkende men dien invloed in zijn portretten en figuurschilderingen, in zijn grafisch werk, in zijn boekversieringen en dekoratieve ontwerpen.

In zijn portretten is hij wel door en door Hollander, geboren realist, nuchter, analytisch aangelegd, geduldig speurder naar het individueel-kenmerkende. In hun teekenende techniek hebben ze iets scherps, stroefs, koppigs, fresco-achtigs. In de keus van zijn modellen — van portretten in opdracht hier dus afgezien — toont hij zijn zin voor het echte, door geen beschaving verniste, voor het mooi dat er kan zijn in het niet vermooide, het

van-zelf gegroeide. Hij schuwt als figuurschilder het ruwe en onbehaaglijke minder, dan het enkel lief-bekorende.

Het was deze zin, die hem een zekere voorkeur heeft gegeven in het



F. HART NIBBRIG : In Zuid-Limburg.

portretteeren van eenvoudigen, nederigen, verdrukten en verworpenen. Wildstroopers, bedelaars, arme bedeelden, gebochelden en idioten, waren zijn modellen. Soms heeft hij figuren samengevoegd tot meer samengestelde gevallen : gezonde kerels, die een bultenaar bespotten, twee gedrochtelijke dwergen die een even wánstaltigen landlooper een geknuppelden haan voorhouden, een buurt-standje met kijvende wijven. Onloochenbaar is daar het bedoeld groteske wel bereikt, maar toch is er in die groepen iets opzettelijks, een te kort aan diepere dramatiek. Tot uitbeelding van dramatische handeling schijnt zijn talent zich minder willig te voegen dan tot scherp-onderscheiden persoons-karakteristiek. Dat erkent men in zijn grootste figuren-kompositie, het schilderij der oproerige erfgooiers, dat proefstuk van zijn vermogen van karakterizeeren der onderscheiden gelaatstypen.

Dat vermogen bleek ook in een aantal beeltenissen, die hij deels schilderde, deels op steen teekende. De expressieve kracht van sommige, de verdiepte ernst waarmee de wezenstrekken geduldig zijn nagespeurd, geeft daaraan een waarde, die wellicht zelfs uitgaat boven die zijner landschapskunst. Als portrettist wordt Nibbrig zonder twijfel nog niet naar zijn waarde geschat.

Wij noemden daar even zijn gralisch werk. Zijn lithografische portretten vermeldden wij reeds. Maar als steenteekenaar heeft hij ook de kleurenlitho-



F. HART NIBBRIG: HET DAL VAN DE RUMMEL BIJ CONSTANTINE.
(Studie voor het schilderij in het Museum te Dordrecht).

graliëen, kalenders en reklame-prenten gemaakt. In boekversieringen heeft hij getoond hoezeer ook zulk werk met den aard zijner gaven strookte. Ook in ontwerpen voor tegelversiering toonde hij een kunstenaar te zijn met bepaalde dekoratieve gaven, een die geroepen zou zijn muren met kleurige tafereelen te versieren.

Uiterlijke overeenkomst met Hollandsche onmiddellijke voorgangers is er niet in zijn landschapskunst. Men heeft wel eens Vincent van Gogh genoemd als den kunstenaar, dien Nibbrig in zijn landschapskunst als voorbeeld zou hebben voor oogen gehad. Wie beider werk kent, weet dat de verwantschap nauwelijks uiterlijk is hier en daar, en dat van dieper geestelijken invloed geen sprake is. Daarvoor is Nibbrig's natuur te zeer verschillend van van Gogh's aard.

Wèl heeft inderdaad Nibbrig's bekendheid met het werk van van Gogh en der Fransche impressionisten en neo-impressionisten een blijvenden stempel gezet op den aard van zijn techniek. Het diepe okerpalet was voor zijn streven naar heldere buitenkleuren hem een te zwaar werktuig gebleken. De optische kleurenmenging en het palet der Fransche impressionisten bleken hem te dienen. Aanvankelijk aarzelend nog, zijn heldere kleurvakken vattend in een dekoratief stelsel van nadrukkelijke kontoeren, geleidelijk vrijer en zelfbewuster, heeft hij het procédé der kleurschifting verwerkt naar zijn eigen behoeften. Voor zijn doel, om de blankheid, de zeer teere licht- en kleurnuances te benaderen heeft het hem prachtig gediend. Het is dan ook geenszins een koppig vasthouden aan een theorie, dat hem bij deze techniek deed volharden, waarvan hij bij ons een pionier was. Hij aanvaardt ze, omdat ze hem dient. En hij schroomt niet, — steeds minder — om ze los te laten, waar hij in de vloeiende verf even goed of beter zijn doel zou bereiken.

Het schilderen in zijn stippeltechniek, in slechts met wit gemengde pure kleuren, ging zoo zeer in tegen de Hollandsche traditie, tegen een der eigenste schoonheden, — die der vloeiende gebondenheid van peinture — door de zeventiend' eeuwsche voorvaderen gewezen, dat het op de waardeering van Nibbrig's kunst in Holland wel van invloed moest zijn. Hij was en bleef als een vreemd eendje in het stille water — hier en daar met diepen grond — der Hollandsche schilderkunst. Niet dat het aan erkenning van de beteekenis zijner kunst geheel ontbroken zou hebben. Hij kreeg aldra oprechte bewonderaars, — maar algemeen werd de waardeering niet. Nog in dit jaar 1910 heeft de Hollandsche toelatings-jury voor onze kunst-afdeeling op de Brusselsche tentoonstelling de beide werken, die Nibbrig daarvoor bestemd had, geen plaats waardig gekeurd.

Moeten wij hem daarom beklagen? Ik geloof van neen. De aangename

middelmaat, die het goede neemt waar zij het vindt, pleegt niet zulke tegenwerking te ontmoeten.

Nibbrig is vooral wat men een karakter pleegt te noemen. Een die wat hij als waarheid ziet, aanvaardt met goed en met kwaad. Zijn oprechtheid geeft hem een wantrouwen in het niet verantwoorde, zij laat niet toe dat hij tevreden zou kunnen zijn met het onder een fellen indruk van het oogenblik voortgebrachte, zij doet hem — wellicht te veel — schuwen het élan, het spontane, de luchtige bekoring van het — gelijk een geestig woord met diepen zin — vluchtig opgeworpene. Hij wil nu eenmaal weten wat hij doet, waarom hij het doet. De boutade, volgens welke schilderen zou zijn de kunst om niet te bederven, wat men bij toeval bereikt, — ze zou nooit van Nibbrig hebben kunnen zijn. Zulk een definitie moet wel lijnrecht in strijd zijn met zijn opvattingen. Hij zou om geen toevallig-verkregen schoonheid afstaan van wat hij zich als intentie had gesteld. Oprechtheid boven al bij hem. Een enkele maal zelfs moet men wel denken aan Jean Jacques' woorden : Sincère en tout, même contre moi.

Niet van den aanvang af is Nibbrig's ontwikkeling langs een rechten lijn te overzien. Invloeden werkten in het begin, die langs omwegen tot werking zouden komen. Het best schijnt het mij met enkele biografische feiten zijn ontwikkelingsgang aan te geven, in hoofdzaak tot den tijd omstreeks 1900, toen hij een gevormd man, langs zelf-gebaanden weg verder zou streven.

* * *

Ferdinand Hart Nibbrig werd den 5^{en} April 1866 te Amsterdam geboren. Al vroeg hoorde hij spreken over kunst ten huize van zijn grootvader van moeders zijde, den heer Hart, die een kunstlievend man was en bij wien, als vrienden van zijn zoon, de schilders C. Greive, Lingeman en te Gempt aan huis kwamen. De kleinzoon Ferdinand luisterde dikwijls naar hun gesprekken en vond gelegenheid zijn eigen neiging tot teekenen uit te vieren in pogingen om paarden te schetsen in de manège, waarvan zijn grootvader de eigenaar was.

Deze teeken-neiging was zoo uitgesproken, dat Ferdinand's vader Greive's oordeel vroeg. Deze raadde den jongen les te doen geven door den landschapschilder Rust. Zoo kreeg de zevenjarige teekenaar thuis les en kopieerde buiten de schooluren prentjes. Op school ging het minder naar wensch. Hij die zich als kunstenaar later niet naar de Hollandsche moderne kunsttradities zou kunnen voegen, was in die prille jeugd blijkbaar al even weerbarstig tegen schoolgezag. Dus werd hij naar een particulier instituut, een soort dril-school gezonden. Daar had hij het voorrecht goede teekenles



F. HART NIBBRIG: EEN GOEDE VANGST.

te krijgen van zekeren heer Schikkinger, die er slag van had zijn leerlingen plezier in hun werk te doen krijgen. De jonge Ferdinand legde zich op het teekenen met ijver toe en werd daarin al dra een der beste leerlingen, wat hij niet was in de andere wetenschappen, de wiskunde uitgezonderd. Ja, in de gewone schoolkennis toonde hij zich zoo weinig goedleersch, dat zijn onderwijzer den raad gaf om dezen scholier liever voor een of ander handenarbeid te doen opleiden.

Zoo kwam Hart Nibbrig, vijftien jaar oud, op de Quellinusschool te Amsterdam, om als aanstaand architekt het bouwkundig teekenen te leeren. Op deze school bleef hij twee jaar. Blijkbaar mocht men daar in die dagen zoo 'n beetje doen waar men liefhebberij in had en onze aspirant-architekt maakte er liever pikturale dan bouwkundige teekeningen.

Toen daarmee zijn schilder-voorkeur zoo duidelijk bleek, besloot men hem dan maar liever naar de Akademie van beeldende kunsten te zenden. Na een tijd van voorbereiding voor het examen kwam Nibbrig in 1883 op de Rijksakademie te Amsterdam.

Zooals veel van zijn tijdgenooten heeft hij aan die Akademiejaren goede herinneringen behouden en een respektvolle dankbaarheid voor den Directeur Prof. Allebé. Deze kon kras zijn in zijn afkeuring, — diep gevoelde men de vernedering zijner blaam, — maar te verheugender was zijn, veelal bedekte, goedkeuring, als men die deelachtig werd.

Nibbrig's biografie zou onvolledig zijn als men niet even zijn sportprestaties uit die jaren herdacht. Want naast zijn akademie-studie, die hij er nimmer om verwaarloosde, legde hij zich met grooten ijver en talent op de toenmaals nog jonge rijwielsport toe en hij kwam als amateur-wielrenner onder groote belangstelling en aanmoediging zijner akademische konfraters met succes in wedstrijden uit. Prof. Allebé was daar minder mee ingenomen en onderhield er den schilder-sportsman wel eens over, zonder het effekt dat Nibbrig zijn wedstrijds-aspiraties opgaf. Wat den hoogleeraar niet belette — hoe teekenend is dat voor Prof. Allebé's karakter, — om, toen de wielrenner op een gelukkigen wedstrijdmiddag niet minder dan vier eerste prijzen had behaald en zijn naam met eere in de couranten genoemd was, den volgenden morgen op den overwinnaar toe te treden en hem de hand te drukken met de woorden : nu je het tóch doet, vindt ik 't tenminste aardig dat je het góéd doet.

Er waren, toen Nibbrig in het leerjaar 1887/88 op de groote schilderklas was, twee oudere tijdgenooten, die met hem daar vertoefden en die toenmaals invloed op zijn opvattingen oefenden : van Rappard en Breitner. Met hen sloot hij vriendschap, evenals met Moulijn en met iets jongere akademiekollega's als Roland Holst, Jan Verkade en Vlaanderen.

De Amsterdamsche Akademie afgeloopen hebbende, zou Nibbrig nog

eens in Parijs gaan werken : van Rappard, de jonggestorven zeer begaafde, dien men als vriend van Vincent van Gogh kent, zou meegaan, maar dat plan ging niet door. In September 1888 vertrok Nibbrig alleen.

Hij kwam eerst op het atelier-Julian, waar hij het maar kort uit hield, en daarna bij Cormon, waar hij ijverig studeerde en met succes : hij won er het jaarlijks concours van de leerlingen waarbij de gelukkige winnaar een prijs van honderd francs deelachtig werd, die hem in dezen rapin-tijd goed te stade kwamen.

Te Parijs maakte hij kennis met velen die van blijvenden invloed op zijn verdere ontwikkeling zouden zijn. Zoo had hij een introductie gekregen bij Th. van Gogh, die aan het hoofd stond van de zaak van Boussod Valadon, aan den Boulevard Montmartre. De kennismaking zou op zijn werk van invloed worden. In Th. van Gogh's woning aan de rue Lepic op Montmartre zag hij het werk van diens broeder Vincent, die toen in Arles vertoefde. Nibbrig zag de korenvelden, de boomgaarden en Vincent's andere werk uit Arles aankomen en verrast was hij door die sterke kleurenkracht, door dien voor hem gansch nieuwen toonaard van helle kleuren, zoo afwijkend van al wat hij uit Holland kende. Ook leerde hij het werk der impressionnisten kennen en maakte hij met een enkele van hen, als Pissaro, persoonlijk kennis.

Eigenaardig is het en niet gemakkelijk te verklaren dat deze invloeden bij Nibbrig voorloopig geheel latent bleven en eerst later langs een omweg tot volle werking kwamen in zijn eigen arbeid.

Zijn verblijf te Parijs maakte hij nog dienstbaar aan dekoratieve versieringen, die hij schilderde op de wereldtentoonstelling van '89. Ook was hij Willy Martens behulpzaam, die met soortgelijk werk bezig was. Stellig was deze dekoratieve arbeid op groote schaal wel geschikt zijn vaardigheid in het aanpakken van groote formaten te verhoogen.

In den zomer van 1889 aanvaarde hij de thuisreis. Aanvankelijk bleef hij te Hilversum, maar in October van dat jaar besloot hij naar Amsterdam te gaan. Daar huurde hij het bekende atelier bij Helweg aan de Rozengracht N° 66, waar eens Jozef Israëls gewerkt had en waar toen diens bekend portret van den ouden heer Helweg (thans in het Rijksmuseum) nog in de familiekamer hing. Het atelier bij Helweg hield hij vier jaar, maar hij werkte er voornamelijk 's winters. Typen uit de « Jordaan » en het Joden-kwartier dienden hem veelal tot modellen, waarnaar hij studies maakte van aangename tonigheid en vaste faktuur, invloed van Breitner en meer nog van van Looy vertoonende.

In het voorjaar van 1890 kwam Moulijn, dien hij van de akademie kende, hem opzoeken en troonde hem mee naar Laren. Dit, slechts in het begin korten tijd onderbroken, verblijf in het toen nog vrij wel ongerepte Gooische



F. HART NIBBRIG: VAGEBOND.

dorp, dat thans zooveel van zijn oorspronkelijk karakter heeft ingeboet, zon van grooten invloed worden op de richting zijner loopbaan. Uit dien tijd stammen dikwijls levensgroote boerenfiguren in een eenigszins zwaar gamma, maar als al het werk uit die dagen, als zijn portretten van zijn grootmoeder of een zelfportret, dat hij op de Rozengracht maakte, toonend, dat hij wat men in Holland bezit van peinture-beschaving, volkomen onder de knie heeft, dat hij, als hij wou, kon schilderen naar de tradities zijner tijdgenooten, zoo goed als de besten, dat het zuiver eigenwillige overtuiging is, die hem doet afwijken van den gebaanden weg.

Portretten schilderde hij in deze tijden verscheidene. Uit 1889 stamt een portret van dominé Koch, uit hetzelfde jaar een jonge man met de hand aan de kin en een studiekop van een Scheveningsche. Uit 1890 portretten van zijn vader en van zijn vriend Frans Coenen Jr. In 1891 schilderde hij weder een aantal beeltenissen, daaronder die van den schilder Valkenburg, met wien hij te Laren had kennis gemaakt en die later eenigen tijd zijn huisgenoot zou worden. Het portret dat hij van zijn grootmoeder maakte is stellig een zijner beste werken uit dien tijd. Het is fijn en blank in de vleeschpartijen, van een krachtige verzadigdheid van toon in de donkerder gedeelten. Ook het zelfportret, waarvan wij reeds spraken, is een uitmuntend staal van zijn kunnen in dien tijd. Wie slechts zijn werk van nu kent, zou uit zulk werk kunnen leeren, hoe gevoelig en vloeiend Nibbrig in de volle pâte schilderen kon, toen hij het wilde.

In 1892 zag hij op een fietstocht de schoonheid der bloembollenvelden bij Bennebroek. De boeiende kleurpracht greep hem zoo, dat hij wel pogen moest ze te schilderen. Zijn eerste schilderijen van de bloemenvelden waren nog in een zwaar gamma, waaraan hij zich eerst later zon kunnen onttrekken.

Na afloop van den tulpenbloei, met St Jan van dat jaar, was hij weer te Laren waar hij Roland Holst ontmoette. De omstreken van Laren en Eemnes bekoorden de vrienden zoo, dat zij besloten in laatstgenoemd dorp samen te gaan wonen en schilderen. Daar kregen ze bezoek van Bosch Reitz, dien Nibbrig uit Parijs kende. Bosch Reitz, die te Eemnes, ook na het vertrek van Holst met Nibbrig samen bleef, heeft op Nibbrig's techniek en op het lichter worden van zijn palet een wezenlijken invloed gehad. Nibbrig zag de stralende schoonheid van de Gooische velden, den fonkelenden lichtglans van de zomerdagen, maar gevangen in het diepkleurig oker-gamma, wist hij geen weg om te komen tot de helderheid die de zomersche buiten-kleuren kenmerkt. Bosch Reitz, die in het buitenland veel had rondgekeken, kon hem op weg helpen en zoo kwam in Nibbrig's schilderen onverwacht een keer, die geleidelijk heeft gevoerd tot de werkwijze, zooals wij die nu van hem kennen.

In 1892 schilderde hij, — een eerste stap naar een nieuwen koers, — den kop van een maaier, in pure, ongebroken kleuren. En toen hij een volgend jaar de tulpenvelden weder opzocht, gelukt het hem ook daar zijn kleuren op te klaren.

Weder te geven in zijn kunst het laaien der zomersche zon, — het zou van nu af zijn schilder-streven goeddeels beheerschen.

Uitmuntend reeds bereikte hij wat hij wilde in een schilderij uit 1893 dat te Hillegom ontstond en dat hij *De weg naar het kerkhof* noemde : een arbeider onder de barre zon gaand door een laantje van geknotte wilgen. En in Juni van hetzelfde jaar te Laren terug, maakte hij de studies van maaiers in de zon, waarnaar hij in den volgenden winter op zijn Amsterdamsch atelier het schilderij zou opzetten, dat *Oogstmaand* geheeten werd : Achter een voorgrond van een tuin met zonnebloemen komen boven een heg de roode, door de zon gestoofde koppen uit van vier maaiers. Wat zoo sterk zijn geest beheerschte, het willen uitdrukken van onmeedoogende zonlicht-schroeiing, men zag het daar op gelukkige wijs uitgesproken. En duidelijk erkent men in dit schilderij een anderen wezenlijken kant van zijn kunstverlangen in de evenwichtige verdeeling van met nadrukkelijke kontoeren omsloten kleurvlakken : zijn hang naar het dekoratieve.

Na in het voorjaar van 1891 nog eerst te Hillegom gewerkt te hebben, ging hij in den voorzomer naar Laren, waar hij, te zamen met den schilder Valkenburg, een huisje aan den Naarderstraatweg betrok.

Het was toen, dat de studies gemaakt werden voor het schilderij *Weelde*, dat zelf in het najaar werd opgezet en in het volgende jaar voltooid. Het is een van de werken, die karakteristiek zijn als definitief resultaat van zijn streven en kunnen in die periode. In een tuin vol rijkdragende vruchtboomen, staat te midden van een weelderige vegetatie een jonge vrouw, die haar kindje doet grijpen naar de kleurig-gave appelen. De schilder zag in dit geval ten deele een dekoratieve opgave. Alles staat wel-geordend, evenwichtig verdeeld en door besliste omtreklijnen verbonden in het kader. Toch is bij alle gewilde strakheid inderdaad iets van den weelderigen groei in de overdaad van den nazomer vertolkt. In dat najaar was het, dat de bouw begon van een eigen woning te Laren. Een volgend jaar ging hij, inmiddels gehuwd, daar wonen met zijn jonge vrouw en hij is daar sedert gebleven met betrekkelijk niet lange onderbrekingen.

Gelukkige jaren kwamen van blijmoedig en stevig-volgehouden werken. Voor het eerst schilderde hij toen *den Eng*, de wijde korenzee van gouden rogge en zilveren boekweit, daarachter, tusschen het groen, het dorpje, daarboven welft de lichttrillende zomerlucht, nevelig en van hitte doortrokken.

Maar niet slechts het landschap, ook zijn eigen omgeving en het geluk

van zijn jong gezin zou een bron worden voor zijn kunst. Hij maakte een kleurenlithografie *In zijn eerste levensdagen* getiteld en die aldus is: In den bloementuin voor het eenvoudig landhuis zit de jonge moeder, herstellend



F. HART NIBBRIG: November.

nog, droom-verloren, in stil-zalige beschouwing van haar kind, dat op de schoot ligt van de oude baker. Deze lithografie is opmerkelijk om den volgehouden arbeid waarmee naar verwerkelijking van den fijnen opzet is gestreefd. Toch — door de voelbare inspanning wellicht — bleef zij nog wat koel en mechanisch: men zou haar voller wenschen van een bekoring, die aan het geval haar schoonheid zou verleenen.

Al meer daarvan bereikt hij in een ander gegeven van jong moedergeluk: de jonge vrouw wandelt in den tuin, slank tusschen de slanke lelies, haar kindje in een laag Larensch wagentje medevoerend. Op den achtergrond ziet men de weelde van den zomer verzinnelijkt in hooggeladen hooiwagens en rijp koren. Een schilderij en een kleurenlithografie maakte hij naar dit motief.

Buiten zijn huis en zijn tuin gaf de Larensche omgeving hem aan alle kanten motieven voor zijn werk. De zomersche akkers en de boeren-tuinen, de huisjes tusschen de hagen, de boomen in voor- en najaar, de weggetjes in den Eng, een goudenregen voor een huisje, de schoven in den oogsttijd, ouden van dagen zich stovend in de koestering hunner zonnige tuintjes

tusschen stokrozen en zonnebloemen, de oudjes voor hun huis gezeten onder het looverdak van reuze-pompoenplanten... Maar ook een enkele maal de stervende natuur, de kale verwrongen lindeboomen in den winter voor een eenzaam boerenhuis, of de late schemering van een Novemberdag op



F. HART NIBBRIG: De Keerlen. (Verzameling van den Heer P. A. Voûte, Barneveld).

den Larenschen brink, bij het kerkje dat zich spiegelt in de roerlooze plas, waarop gele blâren drijven.

Ook allerlei ander werk onstond, boekverluchtingen, reklameprenten. Maar vooral portretten. Uit 1895 is dat van Prof. Moltzer, zittend voor zijn boekenkast, een dekoratief-aandoend schilderij, van kleur hel en fresco-achtig. In de volgende jaren schilderde hij Prof. Naber — scherp, het karakter — naar Ingres' raad — opgevoerd tot het de karikatuur nadert — en, gemoedelijker, het portret van het kamerlid C. V. Gerritsen. Een aantal lithografische portretten teekende hij, deels voor het weekblad *de Amsterdammer*, deels voor Studenten-almanakken. Onder de voor het weekblad *de Amsterdammer* geteekende is er één vooral dat het welsprekendst getuigt wat Nibbrig als portrettist vermag: de beeltenis van Monseigneur Bottemanne. Een werk dit, dat waard is meegeteld te worden onder het voortreffelijke dat de herleefde portret- en steenteekenkunst bij ons heeft opgeleverd.

Ook de eenvoudige lieden uit de Larensche omgeving beeldde hij veelmaals af, Larensche mannen en vrouwen, Huizer meisjes in haar statige dracht. Een mansportret vooral, is bizonder van diepe uitdrukking, het portret van een zwak-uitzienden nog jongen man, met tijn-gesloten mond en oogen die als in vrome gedachten verloren staren: de kop van een dweper, gevoelig en sober in een schilderij gevat.

In deze jaren van gestadig arbeiden hadden Nibbrig's schildersopvatting



F. HART NIBBRIG : DE KEERLEN (fragment)

(Verzameling van den Heer P. A. Voûte, Barneveld).

en zijn werkwijze zich tot vastheid gezet. Zijn kunst had de richting genomen, waarlangs hij van nu af geleidelijk voortgroeien en zich ontwikkelen zou.

Het was in den zomer van 1900 dat hij voor het eerst weer buiten Laren schilderen ging. Te Oostvoorde vond hij een land, dat wel anders was dan de droge Gooische zandbodem. Hij vond er de zee en het groene strand, weiden en wilgen en de weliger atmosfeer.

Zijn schilders-aard, die gaarne lijn en kleur ontleedt en in een klaar overzicht te ontvouwen wenscht, vond, steeds meer, behagen in panoramatische gevallen. Na Oostvoorne te Laren terug, schilderde hij in het najaar een studie van een gezicht op Blaricum, van een kleine hoogte af genomen. Een volgend jaar maakt hij er een omvangrijk en uitvoerig schilderij van, dat meer doorwerkt en uitvoeriger verteld, echter iets van de gulheid der studie heeft ingeboet.

Het eiland Vlieland, waarheen hij de volgende zomers ging, zou in zijn loopbaan van belang worden. In zijn werk daar heeft hij bekorender dan ooit te voren zich uitgesproken.

De blonde zee-atmosfeer, die de kleuren opklaart en verteedert, scheen ook zijn kunst bloeiender leven te geven. Er is in de strandjes en in het dorp met de roodgedaakte witte huisjes een gulle fijnheid en een flenrigheid als van blanke bloesems, en in de zeetjes en de fijn-getinte luchten zijn kleuren als van parelmoer.

Wat dikwijls het werk nog miste, de fleur, de geur, de ijle lucht, die men ademen kan, het was hier op eens en in volle charme.

Te Laren ontstonden in de tijden van het jaar, die hij daar door bracht, vergezichten op den Blaricumschen Eng en op de weiden aan zee; op den voorgrond soms het dorp, dan weer een weg met een hooiwagen, daarachter de rogge- en boekweitvelden of de akkers met aardappelen, de boschjes hakhout, een heuvel met het bloeiend groen van knollen, een stukje hei in de zon. Boven alles een zomersche witte wolkzuil in de licht-trillende lucht en soms ver in het verschiet, even de zee aangeduid en het fonkelen van een wit zeil.

Het schilderen van die wijde panorama's van wei- en akkerland werd afgewisseld door kleiner werk. Portretjes van zijn kinderen, een kleuren-lithographie voor een kalender.

Dan volgden eenige zomers van werken in Zuid-Limburg, waar de glooiing van het terrein de akkerlandschappen samengestelder en boeiender nog maakt. Het gelukte hem daar de weelde van de zomersche zon bloeiender soms en vloeiender te schilderen dan in de moeizamer opgebouwde Gooische vergezichten. Hier gaf hij menigmaal wel voluit de overdaad van den zomertijd, de gulden heerlijkheid van de korenzee.

Steeds meer werd de wintertijd aan figuurschilderen besteed. Uit 1904 is een mansportret, dat een van Nibbrig's gelukkigste scheppingen is : de guitig-sluwe kop van een wildstrooper, die u verwarrend aankijkt met zijn kleine slimme oogjes ; ornamentale krullen van zijn roode haar schieten uit van onder zijn pet.

In het vroege voorjaar van 1905 ondernam hij een reis naar Noord-Afrika, naar Le Hamma, bij Constantine, waar een vroeger Parijsch atelier-kameraad, die de schilderkunst er aan gegeven had om zich daar als planter te vestigen, hem te gast had gevraagd. Vier maanden bleef hij daar en werkte er hard, zoodat hij tegen den zomer met een rijken schilderbuit thuis kwam. De wijde vallei, de rotsen, de palmen, de donkergetinte menschen in hun witte gewaden, ze brachten nieuwe beweging in zijn werk.

In een groot schilderij, het *Dal van de Rummel*, doet hij wel treffend het onmetelijke van de ruimte gevoelen, het heeft meer dan zijn vroegere werken : grootschheid. Maar het liefst herinner ik mij een schilderijtje uit dien tijd : twee Arabische jongens in het gras liggend bij een hut. Dat toont Nibbrig's zin voor het liefelijk-teere op zijn bekorendst, in gevoelige nuances van bleeke en warme gelen, fijne lila's en heel lichte blauwen en smaragd-groenen.

Een volgend jaar ging deze schilder, zoo door en door Hollander toch eigenlijk, in het Duitsche landschap in den Eifel, motieven zoeken voor zijn werk. Het stadje Montjoie, zooals het daar ligt, van de hoogte gezien, voor onze oogen als een stadje van speelgoed-huizen, het stadje met zijn oude poort en de glooiende wegen, waarlangs 's avonds de herder met zijn koeien huiswaarts afdaalt, het leverde hem een rijke keus van sujetten, romantischer en boeiender door samengestelder lijn, dan wat ons vlakke land geeft. Het romantische drong ongemerkt ook wel door in dit werk van hem, wiens kracht toch in de getrouwe afbeelding ligt. En in zijn zonnige tafereelen, in de golvende heuvelvlakken van ingewikkeld lijnenstel, is hij hier vaak fonkelend van lichtuitdrukking. Maar in sommige grijzer aspekten van zonlooze dagen mist de kleur het luchtig-vloeiende en krijgt het pittoreske menigmaal voor Hollandsche oogen iets prenterigs.

In 1907 deden allerlei omstandigheden hem besluiten Laren te verlaten, dat hem zooveel gegeven had en waarvan hij zooveel had terug gegeven in zijn werk. Rhenen, het oude stadje aan den Rijn, werd als woonplaats gekozen. Zijn landelijke Larensche woning tusschen de velden ging hij ruilen voor een provinciestadshuis in een straat. Maar het mooie stadje met de oude Cunera-toren, de Rijn fonkelend in het licht met het blanke zeil van het schip, een doorkijk tusschen boomen op het van licht tintelende water, de stad gezien van de uiterwaarden aan den overkant, en dan de Veerpont

vol van uiteenloopende menschentypen, — hij wist er menig schilderij van te maken.

Van zijn figuurschilderingen uit de wereld der eenvoudigen, der armen



F. HART NIBBRIG · Montjoie.

en ellendigen sprak ik in den aanvang van dit opstel. De schilder is daarin dikwijls niet zonder wrangen humor. Op het schilderij van de Veerpont zag men reeds het suffige meisje op den voorgrond, de afgesloofde vrouw, de bedelaar op krukken. Zulke figuren voegde hij soms samen tot min of meer anekdotische episoden.

Het meest echter treft hij in een sobere werkelijkheids- afbeelding, zooals die van een idioot meisje, dat hij te Rhenen schilderde. Hoe innig naviant is daar met weinige middelen tot uitdrukking gebracht de wezenlooze vaagheid van deze verwaarloosde afgetobde stumper. Voor zulk werk zegt men zich, dat Nibbrig toch vooral portrettist is, de trouwe afbeelder van een koel en klaar geziene realiteit.

Hoeveel het verblijf te Rhenen voor zijn werk ook opleverde, van langen duur zou het niet zijn. Reeds in het volgend voorjaar werd besloten naar de oude woning te Laren terug te gaan.

In den tijd die volgde ontstond behalve ander werk, — figuurschilderijen en kinderportretten, — een groot familieportret met vijf levensgroote figuren in een tuin-omgeving. Geheel buiten geschilderd, is het als een proefstuk van zijn technisch kunnen. En het geeft mooie stukken blanke kleur te zien, met name in de zomersche kleedij van jonge meisjes en van een in het wit gekleeden jongen.

Na in 1909 nog een zomer in den Eifel te hebben gewerkt, gaat de



F. HART NIBBRIG : Gezicht op den Rhijn bij Rhenen.

schilder thans weder des zomers de zee opzoeken in het dorpje Zoutelande in Zeeland. Het zou voorbarig zijn nu reeds voornit te loopen op den oogst, die het schilderachtige dorp en zijn omgeving hem zal opleveren. Maar het zou niet verbazen, als de invloed der zee, die aan zijn Vlielandsch werk zulk een bekoring verleende, ook hier de lijnste registers opende van zijn zin voor teedere nuances en bloemig-lichte kleuren, — een zin die naast zijn trouwhartig werkelijkheidsbegrip en de degdelijkheid van zijn ambacht, Nibbrig's beste bezit is.

Joh. Cohen Gosschalk.

DE SCHILDER MANCADAN

WAAR onvermoeide archiefonderzoekingen ons zooveel nieuws brachten en nog steeds brengen, zoowel over het leven en de werken onzer bekende als onbekende XVII^e-eeuwsche meesters, wekt het verbazing dat er nog schilders aan te wijzen zijn wier namen we slechts uit hun werken te weten komen.

Onder dezen toont J. Mancadan zich een « Konstrijck schilder ». Zelfs in Houbraken, de groote vraagbaak, is niets over hem te vinden. Naar zijn schilderijen te oordeelen en ook door het bijna zeker kunnen dateeren van een zijner werken, *Adriaan Geerts Wildervank te midden zijner Veenderijen*, moet Mancadan ongeveer in de eerste helft der XVII^e eeuw gewerkt hebben.

Reeds in de XVI^e eeuw begon de eens zoo groote rijkdom aan bosschen in de Nederlanden voor houtarmoede plaats te maken. Deze houtarmoede ging natuurlijk hand aan hand met een vermeerdering der behoefte aan brandstof. Hierin werd nu voorzien door de afgravingen der hooge veenen. In 't midden der XVI^e eeuw werd met het ontginnen der veenen in het Oosten van Friesland begonnen. In de XVII^e eeuw kwamen die van Groningen en Drente aan de beurt. Dit deed in die vroeger moerassige, bijna onbewoonde streken, dank zij het energiek optreden van den Amsterdamschen koopman Adriaan Geerts Wildervank, welvarende plaatsjes ontstaan, o. a. Wildervank in de provincie Groningen in 1647. Daar nu Mancadan's schilderij de wording der veenkolonie Wildervank voorstelt zal zijn werk wel omstreeks denzelfden tijd, 1647, als Wildervank ontstaan zijn. Deze schilderij is dus niet slechts als specimen des meesters kunst interessant, doch tevens als historisch document.

Men zou hieruit de gevolgtrekking kunnen maken, dat Mancadan uit de provincie Groningen geboortig was en er als kunstenaar een zekere bekendheid genoot, wat een nadere kennismaking met zijn kunst alleszins verklaarbaar maakt.

Dat deze *Veenderij* reeds een rijp werk van den meester is, toont de breede opvatting en de gemakkelijke compositie. Welk een diepte heeft hij

hier weten uit te drukken, hoe juist is de lichtverdeeling en hoe mooi is het geheel in toon gehouden.



J. MANCADAN: Adriaan Geerts Wildervank te midden zijner Veenderijen.
(Groningsch Stedelijk Museum).

De figuren getuigen van een vaardige teekenhand en zijn vooral op het middenplan uitnemend van beweging.

Een indruk van ongekunsteldheid maakt dit werk. Men voelt dat hij zijn voorbeeld, wat het landschap betreft, trouw gevolgd heeft.

Deze schilderij is thans door geschenk van Mr. H. O. Feith Jr., afstammeling langs zijlijnen van Adriaan Geerts Wildervank, in het Groningsch stedelijk museum gekomen.

Het zelfde trouwe navolgen van de natuur vinden we in het landschap terug in der tijd bij de heeren Lewis en Simmons te Londen.

In dit landschapje met dien langen rechten weg, tusschen met sloten doorsneden weilanden, welke zich verliest in samenvloeiing van lucht en aarde, geeft Mancadan zoo juist de atmosfeer en stemming onzer polders weer, waarin de boerderijen als eilanden te midden der graszee liggen.

De teekening der figuren, maar nog meer hun onbeholpen plaatsing, twee aan twee in een zig-zaglijn om toch vooral den weg te vullen, doen mij veronderstellen dat dit een werk moet zijn uit zijn vroegst bekende periode.



J. MANCADAN: POLDERLANDSCHAP, in der tijd bij de heeren Lewis en Simmons te Londen.

Ook het nog niet geheel in toon houden, o. a. in de roode kleeding, wat we ook bij van Goyen in zijn vroege werken vinden, versterkt hier mijn vermoedens.

Dat Mancadan nog tot die groep van schilders behoorde, die een verblijf in Italië voor hunne artistieke ontwikkeling noodig oordeelden toonen ons verscheidene zijner landschappen. Het onlangs voor het Brusselsche museum aangekochte, (op een veiling bij Fred. Muller en C^ie^ onder den naam van Paulus Moreelse), één bij den Regierungs Präsident Stüve te Osnabrück en één in de collectie van Dr. Bredius te 's-Gravenhage.

Het Brusselsche stukje schijnt me vooral door zijn kleurigheid, uit zijn eersten Italiaanschen tijd te dateeren. Niet alleen is hier de kleur der koeien, rood, wit en zwart, dezelfde als op het polderlandschapje maar ook in de teekening is nog groote overeenkomst, kleine koppen, lange lichamen en korte pooten. Niet het landschap neemt hier evenwel de eerste plaats in, doch de figuren. Welk een verschil met de stijf geteekenden van het polderlandschapje. Zeer juist is dan ook de noot bij dit schilderij in de veilingscatalogus : « Tableau extrêmement remarquable, d'une délicatesse et d'une interprétation qu'on rencontre rarement dans les œuvres de l'école hollandaise de cette époque ».

Mandacan herinnert hier eenigzins aan Mozes van Wttenbrouck vooral wat de compositie betreft. Ik denk hierbij aan Pan en Syrinx van Wttenbrouck in het Rijks-Museum te Amsterdam. Doch deze laatste bezit bij lange na niet Mancadan's fijn sentiment en mist ook geheel diens transparante koloriet.

Wat dit schilderij voorstelt is moeielijk uit te maken. Volgens de veilingscatalogus zou het een voorstelling zijn uit een herdersroman, welke toen zeer in trek waren.

Denkelijk nog voor het Brusselsch schilderijtje ontstond een landschapje, dat nu het eigendom van den heer Thies te Berlijn is. Het stelt een water met begroeide oevers voor. Rechts op één van de vertakkingen van een grillig gevormden hoomwortel zit een hengelaar, die een druk gesprek met een man naast hem voert. Vooral de voorgroep is vet en breed geschilderd. De hoofdtoon van het stukje is een warm bruin, waarin de kleurige figuren niet storen. Fijn van stemming is de achtergrond en zeer juist uitgedrukt de aandacht waarmee de man rechts, naar den hengelaar luistert.

In de Italiaansche landschappen bij Stüve en Bredius toont Mancadan zich oorspronkelijker dan Both, Pijnacker of de Heusch, die zich geheel op Claude Lorrain's kunst geinspireerd hadden.

Hoe juist geeft Mancadan de fijne morgenstemming, het optrekken der dampen, in Bredius' schilderij weer. Hoe eenvoudig is het geval. Fluitspelende herders, waarvan vooral de halfnaakte in teekening aan van Laar's lazzaroni

doet denken, bij een kudde geiten. Op de achtergrond wat boomen en een hooge berg. Hier is weer die zelfde ongekunsteldheid, het ongecomponeerde in opbouw. Dit schilderij vormt als het ware het pendant van dat bij Stüve.



J. MANCADAN : Berglandschap.
(Collectie Stüve te Osnabrück.)

Knap geteekend zijn in deze beide werken de figuren en het geheel is mooi in toon gehouden. Sterk sprekende kleuren zooals in het polderlandschapje en het Brusselsche stukje komen niet meer voor. Wat Mancadan vooral van zijn met hem naar Italië getrokken kunstbroeders onderscheidt, is het bij hem geheel ontbreken van alle conventie en zijn sterke oorspronkelijkheid. Al zijn hier vermelde werken bezitten dezelfde groote charme, die poezie en ongekunsteldheid.

Karakteristiek vooral is zijn transparant koloriet, zijn voorliefde voor een blonde, lichte toon en de eigenaardige schilderwijze van losse steenen op den voorgrond van zijn schilderijen.

Slechts het landschap bij Stüve en *Adriaan Geerts Wildervank te midden zijner Veenderijen*, welk laatste stuk hoogst waarschijnlijk eerst na zijn Italiaansche reis is ontstaan, te oordeelen naar de goede teekening der figuren en het mooi in toon gehouden koloriet, zijn voluit gemerkt.

De overigen dragen zijn monogram J. M. in elkaar, wat op het Brusselsche stuk ten onrechte voor dat van Paulus Moreelse is aangezien.





J. MANCADAN: LANDSCHAP.
(Museum te Brussel).

Dr. C. Hofstede de Groot was zoo welwillend de hier volgende lijst van hem nog bekende werken van Mancadan en tevens die welke hem bekend zijn uit oude veilingscatalogi, voor dit kleine opstel af te staan :

Overdwars schilderij, voorstellende een weg, die het schilderij ingaat, aan beide zijden, begrensd door water, recht op een boerenwoning aan, met een hoog, stroodak. Links een tweede boerenwoning Het huis laag, de schuur hoog. Is in den stijl van van Goyen en Nic. Molenaar, moeilijk nader te beschrijven. Niet kwaad, maar niet zeer goed geconserveerd Rechts beneden zijn monogram.
Omstreeks 27×60. Paneel — Verz. Earl Howe te Gopsall.

Landschap met bruine muren. Rechts drijft een man in een bruinrood kostuum koeien en geiten. In het monogram is geknoeid, maar het stuk schijnt mij een Mancadan.
Kunsthandelaar Schwartz. Weenen 1902.

Heuvelachtig landschap. Op een heuvel met struiken bevinden zich herders met hunne kudden en eveneens aan den voet van den heuvel. Geheel op den voorgrond een kleine waterval Links kijkje op blauwe bergen. Op het midden van den achtergrond met een monogram gemerkt, dat door den Catalogus voor dat van J. de Momper gehouden wordt.
Museum te Aken.

Kudde van geiten voor boomen. Rechts twee herders. Heet en is rechts valsch gemerkt Pijnacker, maar is zonder eenige twijfel van Mancadan. Precies in denzelfden grijsachtigen toon, die een weinig aan Doomer herinnert, als het schilderij van Bredius. Rechts een fraai vergezicht in italiaansche trant.
Museum te Göttingen.

Landschap met Tobias die door een visch gebeten wordt op den voorgrond. Naast hem de engel Links op den middengrond een brug die naar een stad leidt. De achtergrond rechts wordt door een gebergte begrensd, in het terrein onder de brug met het monogram gemerkt. In de gebouwen zijn misschien Italiaansche herinneringen De oplossing van het monogram is van den heer Stüve.
66×107. Museum Emden N° 129.

Marine op naam van P. Molijn Ik heb eerst aan P. Mulier gedacht, maar het monogram, rechts op een ton, is dat van Mancadan.
36 × 36. — Was nr. 376 der veiling Höch — Tent Rupprecht. Munchen Cat. 1889.

39. Daar Christus verraden werd van Mankendam. 25.0

10. Een Italiaansche dame van dezelve. 9.10. — Veil. Pieter Six, Amsterdam 2 Sept. 1704.

Manthendam. — N° 118. Zes stuks landschappen op een blad in het rond door Manthendam. — T 3 Baay. B

Teekening. — Veiling P. en W. en Mej. Cath. van Hunthum — Amsterdam, 22 April 1762.

Manckendam. N° 132. Een landschap met Beestjes, door Manckendam
H. 24 ¾, br. 19 d. — Furet f. 8.—; 10.—. — Veil. J. v. Zaanen, 's-Hage 16 Nov. 1767.

P. Mankendam :
N° 98. Een heuvel- of bergachtig Italiaansch landschap. Hoog 23, breed 28 duim. Dit stuk is rijk gestoffeerd met Beelden en Beesten, zoo op den voor- als op den tweeden grond, en in 't verschiet hoog gebergte. Het is zeer fix, krachtig en natuurlijk, op paneel geschilderd.
Beschay f. 30.—.

N° 99. Een ander dito. Hoog 12½, breed 18 duim. Hierin ziet men op een hoogte veele Bokken en Geiten, benevens twee Herders, de een op een hoogte, spreekende tegen den

ander, in de laagte. Zijnde dit stuk in alle deelen zeer konstig en niet minder dan het voorgaande in deugd. op paneel geschilderd.
De Winter f 30.—.

N° 100. Een landschap. Hoog 27, breed 21 duim. Dit stuk vertoont op den voorgrond een stil watertje met twee visschers in een schuitje, aan de overzijde van 't water ziet men hoog en zwaar geboomte, komende, in konst met de vorige overeen. Op paneel geschilderd.
Abraham Delfos f. 20 —. — Veiling H. Aarentz; Amsterdam, 11 April 1770

N° 120. Een gezigt langs een water met zijlende schepen, ter wederzijde geboomte en gebergte, en gestoffeerd met beesten Op paneel, uyt een stuk, door Mankendam.

N° 73. Een landschap met zwaar geboomte, op den voorgrond een water met vissehers in haar schuyt, in 't verschiet een weg met geboomte, konstig en krachtig op paneel, hoog 23, breed 20 duim.
Veil. Nicolaas de Bruyn; Leiden 10 Mei 1774

N° 166. Twee landschapjes met beestjes, door Muntendam, hoog 15, breed 19 duimen.
Veiling Gerard Hoet; 25 Augusti 1760, in 's Gravenhage.

N° 94. Een heuvelachtig landschap, met diverse bokjes en geitjes, benevens twee herders, ex. fix, en krachtig geschilderd door P. Mankendam, op paneel h. 12, br. 18 duim
Serg. Lemmens. f. 13.—.

N° 95. Een Riviergezicht met twee Schuitjes en verdere stoffage zeer plaisant en natuurlijk, door Denzelven, op paneel, hoog 20, breed 36 duim.
S. Wannaar f. 1.—; f. 10.—.

N° 96. Een Landschap met geboomte en water, waarin een schuitje met vissehers een zeer aangenaam, en in alles niet minder dan de vorige, door Denzelden, op paneel, hoog 22, breed 29 duim.
S. Wannaar f. 4.—. — Veiling 11 September 1772, 's Gravenhage.

J. van Monkendam: N° 17. Landschaft an einem Bach alter Baumstrumf mit starken Wurzelwerk. Ein Angler spricht mit einem danebenstehenden Mann.
Holz. Mit dem Monogramm des Künstlers, hoog 32, br. 27 cm. S. R — Veiling 1 März 1904; waarschijnlijk hetzelfde schilderij, hetwelk nu het eigendom van den heer Thies te Berlijn is. A. Bruchmann, Magdenburg.

F. Mancadan: N° 75. Felsige Strandlandschaft mit Figuren. Holz. 44, 72½. Schwarzer Rahmen Kunsthandel Henry Weustenberg.
Berlin, 1907.

Dr. Bredius stond mij zijn volgende aanteekeningen over Mancadan af:

Op een boomstam rechts zit een goed geteekend oud kereltje. De boomstam (stronk) vel-bruin geschilderd, links water; daarachter boomen, precies als C. van Beeresteyn gemerkt met zijn monogram leelijke blauwe lucht, figuren uitstekend.
Verzameling Bruchmann, Keulen 1885.
Eveneens het schilderijtje van den heer Thies.

Een grotje van Manckendam.
Inventaris van Cath. Deyl. Wede van Nicolaes Rosendael, konstschilder 1686.

Uit het bovenstaande blijkt dat Mancadan voornamelijk Italiaansche landschappen schilderde. Doch dat hij niet alléén landschapschilder was,

toonen het zeestukje, de bijbelsche onderwerpen en het damesportret aan. Dat zijn kunst ook in de 18e eeuw gewaardeerd werd, getuigen de opmerkingen bij zijn schilderijen.

J. O. Kronig.

NASCHRIFT :

Dr. C. Hofstede de Groot is zoo welwillend mijn aandacht te vestigen op een onlangs door hem, onder den naam van Nicolaas Berchem, gevonden werk van Mancadan in de collectie E. Brandts te Wiesbaden.

Naar techniek en onderwerp te oordeelen moet deze schilderij in denzelfden tijd zijn ontstaan als die van Brussel.

De schilderij stelt een Italiaansch landschap voor. Links bij een groep boomen rust een kudde geiten en koeien, bewaakt door een voor haar liggenden hond. Rechts wijst een man aan een groep van vier personen, iets op een naast hem liggend kapiteel aan. Daarachter verheft zich op een heuvel een begroeide tempelruïne. De achtergrond wordt ingenomen door een met boomen begroeid water en door bergen.

Ook in dit werk vinden we weer de voor hem zoo karakteristieke voorgrond.

KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT ANTWERPEN

KONINKLIJK KUNSTVERBOND — TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN JAMES ENSOR — (29 OKTOBER—10 NOVEMBER) — De verzameling werken die James Ensor op uitnoodiging van den Rotterdamschen Kunstkring in Holland tentoon stelde, en die in zekeren zin als een retrospektieve kon gelden, werd tot het groot genot der echte kunstminnende gemeente naar hier overgebracht, waar zij de eerste tentoonstelling vormde van de reeks door het Kunstverbond voor dit seizoen ingericht.

Het is wel een zonderling en tevens ergerlijk feit, dat een zoo belangrijke gebeurtenis als deze, de geestdrift niet meer heeft opgewekt. Want, als ik me niet vergis, dan zijn de vijandige spot en de verbaasde verontwaardiging van het *vulgum pecus* der kunstwereld niet veel minder geworden dan toen, omstreeks de jaren 80, deze ongemeen begaafde schilder te midden van het rumoerige bedrijf der beweging van *Les XX*, het eerst voor den dag kwam, al dadelijk met niet veel minder dan heusche meesterwerken. Zeker zijn de tijden veranderd, en gewis zou een jury voor het een of ander officieel salon, zooals dit vroeger wel dikwijls het geval was, het niet durven wagen een inzending van Ensor te weigeren. De echte, meêvoelende bewonderaars voor dit zoo superieure werk zijn ongetwijfeld wel zeer in aantal toegenomen. Maar toch... men wil het, onbegrijpelijk genoeg, nog al te weinig inzien, van welke ontzaglijke beteekenis de kunst van Ensor blijken zal te zijn voor de ontwikkeling der hedendaagsche schilderkunst. Men snapt het nog maar steeds niet, hoe hij de brenger was van klaardere en zuivere inzichten, hoe zijn voorbeeld meer dan een, ook over de grenzen, heeft opgewekt tot vernieuwing en tot zuiverder, eerlijker betrachten van de werkelijkheid. Want hij was dan immers toch degene, die meer dan wie ook, in onze kunst heeft bijgedragen tot dien grooten strijd *ter verovering van het licht!*

Buitengewoon interessant was dan ook deze tentoonstelling omdat zij ons toeliet een tamelijk volledig overzicht te maken van de talrijke zeer van elkaar verschillende facetten van zijn uitzonderlijk schilderstalent.

Het treft allereerst hoe van zijn eerste pogingen af, Ensor werk leverde van uitmuntend allooi. Verbazend is het dat deze *Lampenist* b. v., een stuk schildering van verbluffende knapheid, dagteekent van 1880, toen Ensor nauw 20 jaar oud was. Dat hij vroeger reeds, nl. in 1879, een arbeid voltooide als dit vooral onder technisch oogpunt zoo voortreffelijke portret van de *Vrouw met het wipneusje*. Dat in dezelfde periode ontstond dit uiterst kleurvolle en weergaloos handig gedane stilleven *Vaas en Stoffen!*

Oh! dat wij in Ensor bezitten een meester wiens werken later, wanneer de Tijd voor hen den eerbied of beter de bewondering zal hebben afgedwongen waarop zij recht hebben, zullen gerangschikt worden tusschen de *hervorragendste* produkten van de kunst dezer eeuw, wie zal het loochenen, die grondelijk de schoonheid mocht bevroe-

den van onvergetelijke werken als die *Namiddag te Oostende*, superbe symphonie van kleur, waar het licht, outleed tot in zijn minste effekten, de tonen van dit interieur doet samen smelten in een wondere harmonie; als die *Luizenbosch* aangrijpend in zijn realisme; als die *Verontwaardigde Maskers*, vizioen van een makabere nachtmerrie, een kapitaal werk, dat een eereplaats verdient in een onzer nationale muzea, als dit portret van Ensor's *Vader*, als die *Dame met den blauwen Sjaal*, werken van een zeldzame teerheid, en van een vast niet alledaagsch gevoel van kleur. Het was een genot hier weer te zien, schilderijen als het portret van zijn *Moeder*, als de *Doode Haan*, *Schelpen en Chineesch goedje*, *In de Duinen*, *Kinderen aan de Waschtafel*, *Treurende Dame*, en zoovele andere. Een paar uiterst merkwaardige *Zeegezichten* toonden het talent van Ensor langs een andere doorgaans weinig gekende zijde, terwijl de *Verbazing van het masker Wouse*, de *Skeletten die zich willen warmen*, twee allegoriën van een zonderlinge wreedheid en van een lamentabele triestheid, de allerinteressantste getuigenis waren van de pessimistische scherpte van Ensor's vizionair temperament.

Alles in Allem, een tentoonstelling van een uitzonderlijk belang, ongewoon afstekend bij de middelmatige alledaagschheid der gewone exposities; tentoonstelling waar wij den inrichters dankbaar om zijn!

ARY DELEN.

UIT HAARLEM

MUSEUM VAN KUNSTNIJVERHEID

Is de Scheveningsche tentoonstelling van huisvlijt den directeur van bovengenoemd museum, wat de huisvlijt van ons land betreft een voorbeeld geweest, hoe die *niet* moet zijn? Men zou er toe mogen besluiten gegeven de opvoedkundige waarden, welke de tentoonstellingen van bovengenoemd museum plegen te kenmerken.

Belangstelling voor de huisvlijt — zal de directeur van Haarlem's kunstnijverheidsschool, hebben gedacht — is nu gewekt. Een eerste vereischte is thans de huisvlijt van Nederland in de juiste banen te leiden.

Een huisvlijt welke op ideale wijze werkt en is geregeld heeft Noorwegen: het land, waar de regeering met krachtige subsidie de nationale huisvlijt steunt.

De tentoonstelling in de Rotonde van het Museum is er een van Noorsche producten. Wat valt hier voor Holland te leeren? Dat de huisvlijt, behalve aangename tijdpasseering, nog een hooger doel kan bereiken. Dat de overvloedige kostbare tijd, welke men in ons land ziet weggegoeid aan prullige, dikwijls heel leelijke zaken, béter had kunnen worden besteed. Dat eenvoudige handen schoone handwerksvoorwerpen kunnen maken, mits een goede geestelijke voorbereiding is voorafgegaan. Voor deze voorbereiding heeft de gewone huisvlijtbeoefenaar den æsthetischen aanleg gewoonlijk niet. Welnu, in Noorwegen zorgt de Vereeniging ter bevordering van de huisvlijt, welke over 't gansche land zijn vertakkingen heeft, voor dezen voor-arbeid: m. a. w. zorgt zij voor patronen, voor ontwerpen, voor ideeën. Deze vormende leiding is het, welke de Noorsche producten zoo hoog doet staan. Daar deze leiding zich verder aan de lands-traditie aansluit, wordt het den beoefenaars gemakkelijk gemaakt.

Dit dient inderdaad in 't oog gehouden. De Noorweegsche huisvlijt zou Holland niet kunnen dienen. Holland hebbe eigen oorspronkelijkheid op te sporen en te betrachten. Alleen de uitnemende wijze van werken, de ernst in de huisvlijt wordt op deze mooie, kleine tentoonstelling, in deze producten, geopenbaard. En zijn voor Holland een les, welke te behartigen valt.

ALB. DE HAAS.

UIT LEIDEN

LEIDSCHE KUNSTVEREENIGING ⟋▶ Een tentoonstelling van vijftig werken, allen van Mevr. Suze Bisschop-Robertson, is deze maand in Leiden te zien geweest. Het meerendeel was mij bekend; nieuw waren een groot interieur: 'n vrouwfiguur voorstellend met melkdrinkende kat; een forsch stilleven, in zware klanken. Op wit tafellaken, een groen vergiet, een groote glazen flesch, een lepel, een lucifersdoos, een aantal uien: ziedaar de inhoud. Dat Suze Robertson van zulke allergewoonste zaken, een aangrijpend, een grootsch geweldig stilleven maakt, het is voor wien haar werk bekend is, begrijpelijk. Gaarne zou ik in dit superieure stilleven, feilloos neergezet, ietwat meer bewogenheid in den donkeren achtergrond wenschen. Met duidelijke terugwijzing naar soortgelijk gegeven, is het eveneens nieuwe doek van een vrouwtje, slovend werkdier gelijkend, dat in de armoede-hut een vuurtje tot feller leven dwingt, met een erin pokende stok. Nieuw ook is het schilderij: *Verstelwerk*, 't welk een impressionisme toont, onbarmhartig rauw, geheel en al eigen, gestuurd uit een forsche kunstenaars-overtuiging. Wil men Suze Robertson's krachtige persoonlijkheid bewonderen, men zie het gelaat van de *Slapende vrouw*. Hier toont zij zich verwante van Breitner, verwante ook van de Zwart, maar handhavend een eigen plaats. Ook tegenover het nieuw werk, 't welk ik opsomde, blijven de prachtige bekende stillevens met de glazen augurkenpot, groene peren en citroen hun volle waarde houden. Nieuw is verder nog een forsche atelierhoek in olie, waarin de schilderes tot zulk een hooge eenheid van kleuren-samenklank stijgt! Eigenaardig hebben mij getroffen een paar studies, waarin Suze Robertson haar wellust in zware, weelderige tonen heeft weggedwongen en koel aanschouwend heeft willen zijn. Het bekende *Oudheidsstalletje* heeft ook nog elementen van dit gevoel in zich, maar neigt evenzeer naar impressionisme. Een jeugd-schilderij, belangrijk om de knappe schildersqualiteiten, is in zijn vlakheid van opvatting wel geschikt, het latere werk naar voren te dringen. Dit omvangrijke stilleven, uit teenen mand en allerlei groenten opgebouwd, werd nog nimmer, behalve een kort oogenblik in den kunsthandel Biesing, te 's Gravenhage tentoongesteld. Het maakte mede, door zijn tegenwoordigheid de tentoonstelling van Suze Bisschop-Robertson te Leiden, belangrijk.

In het Etnographisch Museum te Leiden, heeft Dr. M. W. de Visser, conservator aan dit Museum, de zoo gewenschte reorganisatie tot stand gebracht van de Japansche en Chineesche afdeeling.

De schoone zeldzame kunst welke dit museum bezit, is in voorloopige tentoonstelling te zamen geschikt. Tot dusver was het Museum wat de Japansche en Chineesche voorwerpen betreft, slechts stapelplaats. Thans zal door de toevoeging van regeeringswege van een deskundige (Dr. de Visser is na jarenlang verblijf in Japan in Holland teruggekeerd) hierin verandering komen. Een catalogus van de kunstschatten is in voorbereiding en tijdelijke tentoonstellingen zullen in systematische groepeeringen de (door Hollands geprivilegeerde verhouding met Japan), zoo zeldzame, ja, unieke kunstverzameling, openstellen.

Thans zijn o. a. de kostbare schermen te zien, welke de Japansche Keizer onzen Koning ten geschenke gaf. Ter gelegenheid van het Letterkundig Congres, twee jaren geleden, zijn er een aantal vertoond. Het Museum bleek nog meerdere te bezitten, welke bij dezen werden gevoegd. Het zijn schermen afkomstig uit de, op de Chineesche kunst gebaseerde, Kanoschool, welke school tot ver in de negentiende eeuw de aristocratische schilderkunst van Japan vertegenwoordigde. De verschillende kunstenaars die tot deze school behooren, voerden allen den naam: Kano Fujiwara. Doch ondanks deze zelfde naamvoering, welk een verschil tusschen dit machtig impressio-

nisme van de paardenstudie, uitgevoerd door Kano Setsukei Fujiwara no Toshinobu en de andere schermen, geschilderd door andere meesters uit deze school! Het feit dient nog vermeld dat deze schermen, zelfs voor Japan, bizonderheden zijn en dat de huidige cultuur in China, het impressionisme van de paardenstudie het hoogste stelt.

ALB. DE HAAS.

† VAN DER STAPPEN

De Belgische kunst heeft onlangs een gevoelig verlies geleden in Karel van der Stappen, die den 21ᵉⁿ October ll. in zijn zeven en zestigste jaar te Brussel overleed.

De beroemde beeldhouwer leed sedert lang aan de vreeselijke ziekte, die eindelijk zijn dood ten gevolge heeft gehad. Reeds sedert een jaar bijna kwam hij niet meer in zijn atelier, waar hij bezig was met de voltooïing van zijn *Monument van het Werk*, dat hem door de provincie Brabant besteld was en dat naar de gedachte van den meester, in zekeren zin de kroon zou zetten, op zijn lange en vruchtbare levensbaan.

De dood is ongelukkig te sterk geweest voor den vromen moed van dezen kunstenaar, hij heeft hem het werk uit de handen geslagen maar hij liet hem ongerept den naam van een leven dat geheel aan de kunst gewijd en zoo vruchtbaar in edele werken geweest is. De herinnering aan het uitstekend onderricht van van der Stappen en de edelmoedige minzaamheid, waarmee hij alle beginnelingen ontving, zullen evenmin aan de Brusselsche kunstacademie worden vergeten welker werkzaamheden hij gedurende jaren onder den naam van hoogleeraar en bestuurder heeft geleid.

Onze Kunst geeft eerbiedig uiting aan haar ontroerde deelneming voor de zwaar beproefde gezellin van den grooten artist en hoopt eerlang een uitgebreide studie te wijden aan den maker van *Ompdrailles*, *Stedenbouwers*, *Het monument der Oneindige Goedheid* en van zooveel andere kunstwerken die zoo wél overwogen waren en hernieuwend terzelfder tijd.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

HERALDIEK IN BOUWKUNST

Het is een verblijdend verschijnsel, dat de plank in onze boekenkast, bestemd voor het dragen van vakliteratuur, zoo langzaam aan met boeken belast wordt waarvan het lezen der ruglitels doet vermoeden, dat onze bibliotheek in deze stof de laatste jaren bepaald verrijkt is. Zoo verscheen bij den uitgever L. J. Veen te Amsterdam een werk, getiteld « Heraldiek in de bouwkunst, en aanverwante vakken » ingezet door J. Kuiper, graveur en stempelsnijder en leeraar in kunstgeschiedenis aan de Haagsche teekenacademie. En daar, waar op de boekenplank nog zoo bitter weinig op heraldiek gebied, door een Hollander beschouwd, en in 't Hollandsch kader besproken, te vinden is, mag dit werk als een aanwinst in deze beschouwd worden, en mag vertrouwd worden dat een « goed ingaan » van dit werk den auteur zal dringen tot voortwerken en voltooien, den uitgever tot voortzetten van deze in een bestaande behoefte voorziende onderneming. Over heraldiek. De vraag rijst, is dit een der meest urgente onderwerpen, welke eene openbare bespreking behoeven? Is heraldiek dood; is ze in het moderne leven nuttig? Is ze niet ontstaan in totaal andere tijden als deze, en is er in haar aristocratisch type niet aangewezen voor een snuffelend liefhebber-verzamelaar, in plaats van bruikbaar te zijn voor de tegenwoordige versierende werkman, de artist-arbeider. Als heraldiek zeker niet. Maar wèl de symbolick, de alegoric, die haar in hare goede tijd diende, wél de composities, waartoe zij in verschillend materiaal drong. Wij zijn de tijd òver, dat een Bataaf lust voelde de kroon van de westertoren te slaan, als ze niet zoo hoog stond, maar nog verder ligt de tijd, dat de adel alleen de ziel van de negotie was. Het sterven van dèze toestand was mede de dood voor de heraldiek, en zóó kan nu dèze

schrijver over levende en doode heraldiek spreken. Maar de symboliek in haar sterft nooit, ze zal ook in de meest democratische tijd, ook in een werelddeel, waar adel en ridderschap zelfs niet bestaan (Amerika) haar groot nut; haar schoone nawerking kunnen hebben. Ook in onze Europeesche landen bleek haar nut na de knotting van de macht van de adel en het groeien der burgermaatschappij. Gemeenten en gilden kozen óók hun onderscheidingsteeken en hielden zich daarbij niet aan de strenge tournooiregelen, aan de « Fransche » wet, maar werden volgers der aestatiek, niet van 't dogma in de heraldiek... De schrijver van dit werk heeft dit bepaald zóó opgevat, en de toepassing in de verschillende vakken van de « edele conste der blasoene » behandeld. Dat hij hierin nog veel te kort komt, dat zijn arbeid nog beneden zijn ideaal bleef, hij erkent 't zelf. En te hopen is, dat hij deze taak voortzet, want dan zal de vervolgbundel zeker méér bevatten van wat dit deel ontbreekt. Dan zal de voorrang gegeven worden aan bespreking van symboliek en decoratief in de heraldiek en dit een noodige aanvulling van 't hoofstuk « stedenversiering » worden. Ook zal dan blijken, dat de raad aan v. Seitz in Beieren gegeven, n. l. het dier zelve te bestudeeren, geen slechte raad was, en ieder decoratief beoefenaar van heraldiek deze studie naast die van de heraldieke prachtstukken uit vroegere tijden, zeker ter harte mag nemen. Naar wij hopen, zal een onzer voornaamste heraldiekers ons zijne studies over anatomie en proportie van het dier in de heraldiek spoedig in boekvorm schenken, en de boekenplank met een exemplaar waaraan werkelijk behoefte is, verrijken. In een voortzetting van 't werk van de heer Kuiper zal zeker de burgerheraldiek ruimer behandeld worden en uit de aestetische bespreking van zelf voortvloeien, dat minder Stuckprenten, meer zuiver klassieke, en meer Dejacschilden in de illustratie voorkomen, dat Stuck's hoog opgewerkte versieringen op 't schild zullen wijken voor de vlak gehouden schilden der levende heraldiek en aansluiting daaraan te zien is in de daarin logische heraldiek van T. van der Laars. Deze heeft, evenals op de afbeelding van Berlage's ontwerp te zien is, de omgevende versiering wèl, de versiering op 't schild zelf, niet gemodelleerd. Logica en charme moeten in de moderne sierkunst samengaan. Gereedelijk hadden reeds eenige ontwerpen van v. d. L. de plaats in kunnen nemen van eenige der overvloedig geplaatste afbeeldingen naar werk van den auteur zelve. Een lijst van de werken, waaruit de student in heraldiek kan putten, zou plaats in een werk als dit moeten vinden, terwijl herkomst, plaats wáár en tijd, waarin zij ontstaan zijn onder elke afbeelding geplaatst, veel gemak zou geven.

Met dat al zijn wij de auteur dankbaar voor zijn arbeid en geven zijne vele en rijke ervaringen op dit gebied zekerheid, dat, wat hij in deze beknopte vorm gaf, goed is, en hij ons een zaakrijke uitbreiding van dit, zijn werk, niet zal onthouden.

Amsterdam, Februari 1910. J. L. v. l.

INHOUD VAN DEEL XVIII

(NEGENDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR 1910)

		Blz.
B. Jr. (P.):	Max Rooses	1
Boer (H. de):	Een blij schilder: Arend Hijner	51
Bosschere (J. de):	De techniek der Antwerpsche teekenaars. Eenige teekeningen uit het Museum Plantin-Moretus	5
Cohen Gosschalk (J.):	F. Hart Nibbrig	165
Jantzen (Dr. Hans):	De ruimte in de Hollandsche Zeeschildering	105
Kronig (J. O.):	De schilder Mancadan	181
Lafond (Paul):	Charles de Haes	147
Lambotte (Paul):	Enkele werken van David Teniers III	33
Landré (T.):	De Hollandsche Nijverheidskunst op de Brusselsche tentoonstelling	83-118
Veth (Dr. Jan):	Rembrandtiana VIII: Het scheepje van Fortuin	73
	Rembrandtiana IX: De zoogenaamde Pygmalion	137

KUNSTBERICHTEN

Uit Amsterdam:	Moderne Franschen in de Larensche Kunsthandel	(Conrad Kikkert)	23
	Suasso Museum	(Conrad Kikkert)	161
Uit Antwerpen:	Koninklijk Kunstverbond: Tentoonstelling van werken van James Ensor	(Ary Delen)	188
Uit Brussel:	De Libre Esthétique: De Evolutie van het moderne landschap — In de Société des Beaux-Arts — In den Kunstkring — Karel Doudelet	(G. E.)	24
	De tentoonstelling van Schoone Kunsten	G. E.)	134
Uit den Haag:	Willy Sluiter bij Schüller — J. Zon bij Biesing — B. A. Bongers, H. J. Haverman, J. G. Veldheer en Th. van Hoytema in Pulchri Studio — Antoon van Welie: Boussod Valadon & Cie — Prof. Dupont bij Kleijkamp — Willem van den Berg bij Schüller — Tentoonstelling van leden van den Haagschen Kunstkring	(G. D. Gratama)	26

Uit den Haag :	Eere-Tentoonstelling Mevr. S. Mesdag-van Houten — R. S. Bakels bij van Gogh — Willem De Zwart in Villa Erica — Willem Maris Jbz. bij Biesing — Fransche Schilderkunst bij Kleijkamp — Eere-Tentoonstelling van Willem Maris in Pulchri Studio . . . . . (G. D. Gratama)	99
	Albert Roelofs — Achtste tentoonstelling door E. J. van Wisselingh & Cie . . . . . (G. D. Gratama)	135
	Hollandsche Teekenmaatschappij . . . (G. D. Gratama)	163
Uit Haarlem :	Museum van Kunstnijverheid . . . . . (Alb. de Haas)	189
Uit Leiden :	Leidsche Kunstvereeniging — Het Etnographisch Museum te Leiden . . . . . (Alb. de Haas)	190
Uit Luik :	Vereeniging tot onderwijs van Schoone Kunsten — Tentoonstelling van oude en moderne kunstwerken uit Luiksche verzamelingen afkomstig (Arnold Golfin)	102
† van der Stappen	. . . . .	191

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

Berden (J. H. W.) :	De Kunstnijverheid naar Bucher's « Kunst im Handwerk » ; vierde herziene druk . . . . (S. H. de Roos)	163
Enschedé Ch.) :	Fonderies de caractères et leur matériel dans les Pays-Bas du XVe au XIXe siècle. Notice historique principalement d'après les données de la collection typographique de Joh. Enschedé & Zonen . . . (B.)	30
Kuiper (J.) :	Heraldiek in de bouwkunst en aanverwante vakken (J. L. v. l.)	191
Overzicht van Tijdschriften	. . . . . (C. G.)	31-136
	. . . . . (F. B.)	32-104-164

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Ed. Pellens
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhof

Bake (Bertha) :	Batikdas	127
Bakhuizen (L.) :	Woelige Zee	114
Begeer (Carel) :	Zilverwerk	131
Berlage Nzn (H. P.) :	Vergaderzaal in eikenhout	*92
	Goudleder voor vergaderzaal ; ontwerp	**92
Bosch (Jac. v. d.) :	Dameskamer in mahoniehout	*88
	Mahoniehouten kast	91
Breughel I Jan) :	Landschap	21
	Stadsgezicht	*22
Brouwer (Willem C.) :	Vazen	86-87
Cappelle (Jan van de) :	Zeestuk	112
Cohen Gosschalk (Joh.) :	Portret van F. Hart Nibbrig	*165
Diepenbeek (Abraham van) :	De H. Maagd en verschillende Heiligen	*20
Dyck (Antoon van) :	De overspelige Vrouw	19
Ellens (H.) :	Rietvlechtwerk	121
Floris (Frans) :	Ontwerp voor een decoratieve schildering	7
	Africa. Allegorische figuur	*8

Haberer (Oscar) :	Houtinlegwerk	125
Haes (Ch. de) :	Landschapstudie	150
	Kust der Middellandsche zee nabij Torremolinos in Andalouzie	*150
	Studie	152
	Houtzagerij te Luchon	153
	Landschap	154
	Landschap met molen	*154
	Zeestuk	157
	De kust	158
	De « Paular », landschap in de Lozoya	*158
Hart Nibbrig (F.) :	De buurjongens	166
	Weelde	*166
	In Zuid-Limburg	168
	Het dal van de Rummel bij Constantine	*168
	Een goede vangst	*170
	Vagebond	*172
	November	175
	De Keerlen	176
	De Keerlen (fragment)	*176
	Montjoie	179
	Gezicht op den Rhijn bij Rhenen	180
Hijner (Arend) :	Zeeuwsch Meisje	55
	« Coba van 't mooie zonnetje »	57
	Stilleven	59
	De Wijnoogst	61
	Brabantsche pomp	63
	Bijbeltroost	65
	Koningschieten	67
	De Oude Zwerver	*68
	Gezellig praatje	71
Hoef (J. C. van der) :	Vazen	84-85
Jessurun de Mesquita (Sam.) :	Tafelkleedje	96
Kuit (W.) :	Teekening voor tapijt	93
Lanooy (Chris.) :	Aardewerk	119
Madrazo :	Portret van Ch. de Haes	149
Mancadan (J.) :	Adriaan Geerts Wildervank te midden zijner Veenderijen	182
	Polderlandschap	*182
	Berglandschap	184
	Landschap	*184
Nienhuis (Bert.) :	Vaas	88
Offermans (G.) :	Aardewerk	123
Pellens (Ed.) :	Max Rooses, verkleining der onuitgegeven oorspronkelijke houtsnede	*1
Penaat (W.) :	Huiskamer in eikenhout	*84
Porcellis (Jan) :	Storm	109
Rembrandt :	« Het scheepje van Fortuin »	*80
	De teekenaar en het model, 2e staat	*138
	» » » 1e staat	141
	» » » schets-teekening	143
	Portret van Jan Antonides van der Linden	145
	Geschilderd zelfportret van 1661	*146
Renssen (M. D.) :	Teekening voor tapijt	95

Rubens (P. P.) :	Manskop	*16
	Studie voor een groep van de verzoening van Esau en Jacob	*18
Schut (Cornelis) :	Dronken Silenus, Saters en Bacchanten	20
Smits (Joh. B.) :	Boekband in leder met blinddruk	129
Teniers Junior (III) (David) :	Het Leven van St Jozef	35
	De H. Familie	37
	De H. Dominicus ontvangt den Rozenkrans	39
	De Familie van den kunstenaar in 1678	*40
	Portret van Anna Maria Bonnarens, echtgenoote van den schilder	43
	Familiegroep	*44
Velde Jr. (Willem van de) :	Zeehaven	115
Vlieger (Simon de) :	Zeestuk	111
	Kalme Zee	*112
Vos (Maarten de) :	De martelie van St Andries	*12
Vroom (C. H.) :	Spaansche Galjoenen voor Gibraltar	106
Walenkamp (H. J. M.) :	Eetkamer in mahoniehout	*96
Willaerts (A.) :	Rotsige kust	107

Ongenoemde of Onbekende Meesters :

	De Familie Gerbier	46
	De Familie van Sir Balthasar Gerbier	*46
	Portret van Frederik van Marselaer	49
	Familiegroep	*50
	Verkleinde reproductie van blz. 97 uit Elias Herekman's *Der Zeevaert Lof* met Rembrandt's ets	77



Gedrukt door

J.-E. BUSCHMANN

te Antwerpen.

NEDERLANDSCHE VEREENIGING
VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST
AMSTERDAM 1910

ALGEMEENE EN INTERNATIONALE
TENTOONSTELLING, BRUSSEL 1910

NEDERLANDSCHE AFDEELING

AMBACHTS EN NIJVERHEIDS KUNST



UITGAVE DER NEDERLANDSCHE VEREENIGING
VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST

COMMISSIES

REGEERINGS-COMMISSARIS · MR E· R· H· REGOUT · LID · VAN · DE TWEEDE · KAMER · DER · STATEN · GENERAAL · OPGEVOLGD · DOOR JHR · MR H· W· VAN · ASCH · VAN · WIJCK · LID · VAN · DE · TWEEDE KAMER · DER · STATEN · GENERAAL ·
ADJ : REG· COMM· EN · 2de SECR : MR J· A· G· BARON · DE · VOS · VAN STEENWIJK ·

9de SUB · COMMISSIE · VOOR · DE · AFDEELING · KUNSTNIJVERHEID
R· P· J· TUTEIN · NOLTHENIUS · VOORZITTER · EN · LID · CENT : COM.
E· A· VON · SAHER · DIRECTEUR · VAN · HET · MUSEUM · EN . DE SCHOOL · VOOR · KUNSTNIJVERHEID · TE · HAARLEM · SECRETARIS
N· LE · GRAND · VICE · VOORZITTER : TE · AMSTERDAM ·
J· M· LOB· 2de SECRETARIS V.A.N.K. AMSTERDAM ·
JAC : VAN · DEN · BOSCH · V.A.N.K. · VOORZITTER · VAN · DE · NEDERLANDSCHE · VEREENIGING · VOOR · AMBACHTS · EN · NIJVERHEIDS · KUNST · TE · AMSTERDAM ·
W· F· H· DE · BLECOURT · V.A.N.K. · TE · AMSTERDAM ·
DR A· BORGMAN · TE · HAARLEM ·
JAN . BROM V.A.N.K. TE · UTRECHT ·
MR W· B· BUMA · TE · HUIZUM (FR) ·
J· G· MOUTON · TE · DEVENTER ·
J· A· POOL· B· I· TE · HAARLEM ·
H· J· M· WALENKAMP · CZ · ARCHITECT · V.A.N.K. TE · AMSTERDAM ·

COMMISSIE · VOOR · DE · COLLECTIEVE · INZENDING · DER · NEDERLANDSCHE · VEREENIGING · VOOR · AMBACHTS · EN · NIJVERHEIDSKUNST :
JAC· VAN · DEN · BOSCH · V.A.N.K. · VOORZITTER
J· M· LOB · V.A.N.K. · SECRETARIS
T· LANDRE · V.A.N.K. · PLAATSVERVANGEND · VOOR · C· OOSSCHOT
H· J· M · WALENKAMP · CZ V.A.N.K. W· F· H· DE · BLECOURT · V.A.N.K.

RUIMTE · INDEELING · EN · DECORATIE · VAN
JAC· VAN · DEN · BOSCH · EN · H· J· M· WALENKAMP · CZ

INHOUD

1. Aanwijzing commissies . . . . . blz. 5

2. De moderne Nijverheidskunst in Nederland . . . . . » 9

3. Beschrijvende catalogus, collectieve inzending der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst . . » 37

4. Beschrijvende catalogus, van inzendingen buiten de inzending der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst . . . . . » 67

5. Beknopte geschiedenis van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst . . . . . » 77

6. Uitgaven der Vereeniging. . . . . » 85

7. Tentoonstellingen . . . . . » 85

8. Bekroningen . . . . . » 85

9. Advertentiën . . . . . » 87



DOOPMEDAILLE

M. J HACK
Amsterdam

MEDAILLE uitgevoerd
door de firma C. J. Begeer
te Utrecht

DE MODERNE NIJVERHEIDSKUNST IN NEDERLAND



VENALS in andere landen, hier sterker, daar zwakker, ontstond ook in Holland tegen het einde van de vorige eeuw een beweging die ten doel had een eind te maken aan de stijl- en kunstloosheid, zooals die omstreeks dien tijd in bouw- en nijverheidskunst tot het hoogst duldbare punt waren gestegen. En evenals in de andere landen lieten de aanvoerders van die beweging zich in den beginne inspireeren door het werk en de inzichten die in dat werk wilden worden neergelegd, van de leiders der beweging in Engeland, waar nithoofde van oorzaken, waarvan de uiteenzetting hier te ver zou voeren, die beweging een aanvang moest nemen. Toen men in Holland een tijdlang op dien Engelschen bazis had voortgewerkt, begon men in te zien, dat in de door de Engelschen gepropageerde leuzen het hoofdprincipe toch eigenlijk niet veel meer dan negatief was en tegelijk met dat inzicht ontstond langzamerhand een zuiverder begrip van wat de ware beteekenis en bedoeling waren van de omwenteling die in de technische kunsten bezig was te geschieden. Men vond, dat het streven der kunstenaars van dezen tijd noodwendig moest zijn te zoeken naar een nieuw vormensysteem, aanpassend aan de vele nieuwe materialen, technieken en eischen van hygiène en veiligheid, die de moderne wetenschap in hare toepassingen had gebracht en voorgeschreven, een streven dus dat in flagranten strijd was met de opvatting der Engelschen, die immers meenden en volhielden dat het verval der kunsten gevolg was van de ontwikkeling der machinale produktie, en dat dus de mogelijkheid om weer kunst te brengen in de dingen van iederen dag alleen dán bestond wanneer de machinale voortbrenging werd, zij het al niet geheel afgeschaft, dan toch zooveel mogelijk, en tot het allergrofste werk beperkt. Men liet dus langzamerhand de Engelsche inzichten los en werkte meer in de richting waarin ook de Duitsche kunstenaars hoe langer hoe meer begonnen zich te bewegen, omdat ook zij, levend in een zich krachtig ontwikkelend industrieland, wel moesten beseffen van

hoe grooten invloed de tallooze nieuwe technieken op de ontwikkeling der vormgeving zouden zijn.

En zoo is er thans in Holland een belangrijke groep van de beste en bekwaamste en ernstigste kunstenaars, in wier werk men reeds hier en daar vindt elementen van een nieuwe vormgeving, zooals die voor een groot deel door een nieuwe wijze van voortbrengen zal worden gedicteerd, — elementen dus van een nieuwen stijl.



J. C. v. d. HOEF :
uitgevoerd door « Amphora ».

Dit is, zeer in het kort, de weg welken de moderne beweging in de technische kunsten in Holland tot nu toe heeft gevolgd. Maar voor een juiste waardeering en een goed begrip van wat thans wordt gemaakt, is het noodig, deze zeer ruw getrokken omtrek-schets iets nader uit te werken.



J. C. v. d. HOEF :
uitgevoerd door « Amphora ».

Evenals in Engeland en in de andere landen waren het in Holland ook schilders-van-huis-uit, die zich het eerst met het maken van betere gebruiksvoorwerpen gingen bezig houden. Het eigenlijke ambacht met den goeden, zuiveren geest, die nog altijd in dat woord doorklinkt, bestond al lang niet meer, het maken van meubelen, tapijten, aardewerk, enz., enz. was vergroeid tot feitelijk industrieele bedrijven in den modernen zin, waarin de industrieel niet meer was dan koopman en de werkman niet veel meer dan levende machine, waarin al wat gemaakt wordt, niet wordt gemaakt om het product zelf, maar om den handel erin. Daarbij waren de oude tradities, waaraan het ambacht zich nog een tijdlang had kunnen vast klemmen, door het volkomen gewijzigd zijn van de omstandigheden in leven en bedrijf, geheel verloren. En er was dus in géén bedrijf ook nog maar iemand die zich om de esthetische waarde van het gemaakte bekommerde. Met de bouwkunst was het even zoo gegaan. Het bouwen was geworden tot een handelsbedrijf als een ander, en zoo waren er onder de bouwers ook geen menschen die behoefte voelden aan de komst van schoonheid weer in de dingen van dagelijksch gebruik. Of ja, er waren er toch heel enkele, maar die, terug willend naar de zuivere tradities van een verouderde cultuur, moesten ervaren, dat die tradities wel inderdaad hadden uitgediend en niet konden



J. C. v. d. HOEF :
uitgevoerd door « Amphora ».

dienen als bazis voor een levensvatbare nieuwe kunst. Want voor de groote menigte waren die tradities onbegrijpelijk geworden en zoo vermochten de op die onde tradities geïnspireerde nieuwe werken niet meer dan een oppervlakkige, napratende bewondering te wekken en hadden zij niet een invloed, krachtig genoeg om op een belangrijk gedeelte van wat in een zekere periode gemaakt werd, dóór te werken. Ook omdat het maar zoo weinigen waren die in de bouwkunst nog naar schoonheid streefden. En zoo waren het in de beeldende kunsten slechts de zoogenaamde vrije kunsten, onder wier beoefenaren nog menschen waren, die hun werk deden met eenig hooger doel dan om een beroep en een broodwinning te hebben, zoo werd in de vrije kunsten alleen nog bewust naar schoonheid gestreefd. Het spreekt dan ook vanzelf dat onder de beoefenaars der vrije kunsten het eerst moest ontstaan een niet langer duldbaren afkeer van al het leelijke, dat door de algemeene industrie werd voortgebracht. Omdat het onmogelijk was geworden ook maar een eenigszins dragelijk huis, of een meubel of een gordijn of een kopje, enz. te krijgen, begonnen eindelijk schilders en beeldhouwers te proberen of zij zelven niet iets konden maken, dat hun beter bevredigen zou, en zoo begon in Holland, evenals in Engeland en in de andere landen de nieuwe architectuur- en kunstnijverheid-beweging allereerst onder de schilders. Wat wel moest uitloopen op een mislukken der eerste pogingen, daar immers schilders geen begrip hebben van de technieken volgens welke de dingen worden gemaakt, niet alleen, maar ook daar de schilders in de dingen die zij ontwierpen,



J. C. v. d. HOEF :
uitgevoerd door « Amphora ».



WILLEM C. BROUWER.

streefden naar een picturale schoonheid, vergetend dat de schoonheid van een gebouw of een gebruiksvoorwerp allereerst en vooral een architektonische behoort te zijn. Temeer liet dit bezwaar zich gelden omdat immers de schilderkunst zelve evenals alle architectonisch karakter, die zij steeds in haar werkelijken bloeitijdperken had, was kwijt geraakt en geworden tot de inderdaad vrije, ongebonden kleuren-virtuositeit-kunst, zooals wij haar thans vrijwel algemeen nog kennen. Dat die eerste serieuse architektuur- en nijverheidskunstprodukten dan ook niet terstond van een àl te bedenkelijken aard waren, is vooral daaraan toe te schrijven, dat men zich, althans in de hoofdvormen en constructies, hield aan de voorbeelden die de Gothiek bood. Oppervlakkig beschouwd moge het misschien eenigszins bevreemden, dat men juist in Holland, waar toch de allergrootste maatschappelijke bloeiperiode was samengevallen met den tijd der Renaissance in de kunst, dat men daar niet bij het zoeken van een bazis voor een hernieuwde kunst, terug greep naar de vormen en systemen der 17e eeuw. Maar eenigszins nader bekeken wordt dit verschijnsel toch wel verklaarbaar. Immers, er waren een aantal factoren, die ertoe dwongen, dat men zich juist op de Gothiek wierp. In de eerste plaats richtte men zich in den aanvang der beweging geheel naar het door Ruskin en Morris en hun volgelingen in Engeland gegeven voorbeeld, omdat men eigenlijk nog geen ander voorbeeld had. (Was niet het eerste werk over technische kunst dat in Nederland verscheen, en dat terstond allerwege gretig gelezen werd, een vertaling van Walter Crane's « The Claims of decorative Art »



WILLEM C. BROUWER.

door den schilder-esthetieus Jan Veth?) En het uitgangspunt van Morris en de zijnen was immers wel bijna zuiver Gothisch. In de tweede plaats was de eenige man, die in Holland nog ernstig en met talent de bouwkunst beoefende, Dr. P. J. H. Cuypers, de eenige dus van wien een zekeren invloed kon uitgaan, een katholiek, die als zoo-



WILLEM C. BROUWER. Uitgev. door N.V. Brouwers aardewerk-fabriek, Leiderdorp.



WILLEM C. BROUWER. Uitgevoerd door N.V.Brouwers aardewerk-fabr., Leiderdorp.

danig en als man die inzag dat er een eenheid bestaat tusschen het levensbeginsel en de kunst, ook een aanhanger van de toch wel bij uitstek met het katholicisme nauw verbonden kunstbeginselen en was zijn stijl dan ook volkomen een neo-gothische. En ten derde had het zich zoo sterk ontwikkelende machinalisme zoo vervaarlijk huisgehouden onder de oude, karakteristieke vormen van het handwerk en daarbij alle begrippen van zuivere techniek en juiste constructie zoo finaal de wereld uit geholpen, dat men snakte naar gezond constructieve makelij, die men in de Hollandsche Renaissance ten eenenmale niet, in de Gothiek wél vond.

Nu wil hiermêe nog niet gezegd zijn, dat wat men maakte, Gothisch of zelfs maar gemoderniseerd Gothisch was. Alleen waren een groot deel van de beginselen waarvan men uitging, voor zoover deze althans niet zuiver negatief waren, d. w. z. bloot een reactie tegen

het beginsellooze van alles wat tot dan toe gemaakt werd — de meeste dier beginsels waren ontleend aan de gothiek en dit had natuurlijk tot gevolg, dat een aantal constructies, détails en versieringen gemaakt werden, zooals men dat in de Gothiek deed. Zoo maakte men bijv. de verbindingen van meubels niet meer met lijm, maar door toepassing van houten pennetjes, waarmee die verbindingen werden opgesloten, en waarvan dan de donkerkleurige en zelfs wel even naar buiten stekende kopjes tegelijk als versiering dienst deden. Zoo werd ook weer veel gebruik gemaakt van dikwijls over de geheele breedte der deuren gaande, tot versiering verwerkte opgelegde scharnieren en sleutelplaten met trekkers enz. die meermalen zells niet werden opgeschroefd maar met spijkers met versierde koppen werden vastgemaakt. Zoo werden ook de naden tusschen de plankjes met een sterk sprekend profiel aangegeven, enz. enz., alles volgens de oude gothische oplossing van de opgaaf, de versiering te doen ontstaan uit de constructie. Intusschen had men, vóór men nog aan de meubelen en dergelijke meer constructieve voorwerpen toe was, zich allereerst hoofdzakelijk bezig gehouden met decoratief werk, waarin de uit der aard reeds aanwezige picturale neigingen vooraf nog eens zich terdege had kunnen ontwikkelen, zoodat, toen men eenmaal aan het construeeren ging, men die picturale neigingen niet maar zoo ineens kon afschudden, en men dikwijls onder het voorwendsel van de constructie sprekend te doen uitkomen, zijn picturale versieringslust ging botvieren.



BERT. NIENHUIS. Uitgevoerd door de plateelbakkerij « De Distel ».

Hoe weinig diep overigens bij velen dat principe van uit de constructie groeiende versiering zat, bleek al vrij spoedig daaruit, dat er een scheiding ontstond in twee groepen, die der eigenlijke kunstnijveren, en die der sierkunstenaars. Eigenlijk waren al de pionieren der moderne beweging aanvankelijk alle sierkunstenaars, althans in den allereersten tijd.

Onder die allervroegste beginners vinden wij in de eerste plaats menschen als Colenbrander, Lion Cachet, G. W. Dysselhof, Th. Nieuwenhuis. Colenbrander toonde zich een talentvol kunstenaar als versierder van



W. PENAAT

Huiskamer in Eikenhout uitgevoerd door de N. V. « DE WONING », Leidschestraat Amsterdam.



W. PENAAT. Huiskamer in Eikenhout uitgevoerd door de N. V. „DE WONING", Leidschestraat Amsterdam.

aardewerk. Zijn door de fabriek » Rozenburg » uitgevoerde ontwerpen kregen een groote vermaardheid, ook buiten Nederland, maar van ons standpunt van thans bezien, blijkt toch, dat Colenbrander niet was een kunstnijvere van beteekenis. Zijn werk was picturaal van zeer hooge waarde, en hij vond dan ook zijn afnemers in de eerste plaats onder de schilders. Maar als produkten van een aardewerk-industrie zooals wij thans begrijpen dat die behoort te zijn, was zijn werk van geen belang. Hetzelfde geldt van de later door hem ontworpen tapijten. Meesterlijk van kleur en van kleurencombinatie, beantwoorden zijn tapijten toch niet aan de eischen die de kunstnijverheid van thans weet aan een nijverheidsprodukt te moeten stellen. Hetzelfde en toch iets anders ging het met Lion Cachet, Th. Nieuwenhuis en G. W. Dysselhof. Ook zij begonnen met het maken van zuiver ornamentwerk en gingen zich eerst later bezig houden met voorwerpen in hout en andere materialen. Ook zij leverden ontwerpen van verrassende schoonheid, d. w. z. als sierkunstenaars. En zij *bleven* sierkunstenaars ook toen zij meubelen en dingen in metaal gingen ontwerpen. Want de mooiheid van wat zij maakten werd uitsluitend verkregen door de versieringen die zij aanbrachten. Nam men deze versieringen weg, dan hield men altijd een vrij grof en ruw geraamte over; zij zochten weinig naar ontwikkeling van de vormen zelve. En dat althans twee hunner tot nu toe nog konden doorwerken, is waarschijnlijk alleen dááraan toe te schrijven, dat de groote kostbaarheid en de rijke versiering van hun werk hun een afzet verschafte bij een aantal welgestelden, die « wel iets voelden » voor de moderne beweging, maar in de grootere eenvoud van wat anderen later zijn gaan maken niet de mogelijkheid vonden om hun zucht naar praal bot te vieren en hun rijkdom te manifesteeren. En zelfs heeft één van deze drie n. l. G. W. Dijsselhof de versierende kunst laten varen om zich weer geheel op de zuivere schilderkunst toe te leggen. Van de sierkunstenaars heeft alleen Lebeau zich tot nu toe steeds en uitsluitend tot de versierende kunst bepaald. Al zeer spoedig begon hij zich bezig te houden met de uit Indië geïmporteerde batiktechniek en 't is de verdienste van Lebeau, dat hij de man is die het Europeesche batikornament zooals dat thans nog overal wordt gebruikt en gevarieerd, heeft vastgesteld. Lebeau heeft wonderen laten zien van zuiver, doordacht en wél-opgelost ornament, en hij zet thans zijn meesterlijke ornament-kunst voort in de ontwerpen voor tafellinnen, die hij maakt voor de firma E. J. F. van Dissel en Zonen te Eindhoven.

Terwijl al deze menschen aan het werk waren, was er overal in het land wat aan het gebeuren. Vooral in Amsterdam en in den Haag broeide wat. In den Haag kwam dit het eerst tot uiting, vooral onder invloed van den Belg Henry van de Velde, die voornamelijk ook alweer door Schildersbemiddeling in den Haag was geïntroduceerd. Er is iets waars in wat

Karl Scheffler zegt, dat in het werk van van de Velde als in alle hoogste uitingen van den Belgischen geest, te vinden is de synthese van den Germaanschen en den Romaanschen aard. Maar zelfs voor van de Velde is het dikwijls moeielijk gebleken het Germaansche en het Romaansche saam te vatten, hoe veel te moeielijker was dat dan niet voor iemand die niet het groote talent had van van de Velde en die geen Belg was. Dit bleek al zeer spoedig in de op van de Velde geïnspireerde Haagsche School, waarin Thorn Prikker den toon aangaf, gevolgd door Chr. Wegerif. Het werk van Thorn Prikker en Wegerif, met hoeveel talent, althans dat van de eerste, ook ontworpen, was van een barok, die geheel streed tegen de gezonde beginselen, welke langzamerhand begonnen ingang te vinden en welke, zonderling genoeg, door Prikker en de zijnen zelven, in theorie zoo zeer werden gehuldigd. Toen dan ook onder leiding van Thorn Prikker de Haagsche onderneming «Arts and Crafts» begon eenige vermaardheid te krijgen als de eenige Hollandsche kunstnijverheidonderneming van beteekenis, begon men in Amsterdam in te zien, dat men een eind moest maken aan den ongezonden invloed, die «Arts and Crafts» op het onoordeelkundig publiek dreigde te gaan uitoefenen, en zoo kwam men ook te Amsterdam tot een daad. In Amsterdam waren eenige talentvolle leerlingen der Rijksschool voor Kunstnijverheid en der Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers, die vroeger wat zij aan talenten onder haar leerlingen telde, uitsluitend tot schilders of



JAC. V. D. BOSCH

Mahoniehouten kast uit de dameskamer uitgevoerd door «'T BINNENHUIS» te Amsterdam.



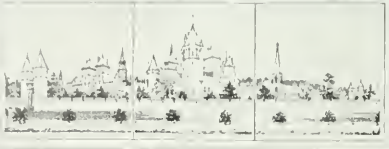
JAC. V. D. BOSCH.

Schrijftafel uit de dameskamer uitv. « 't Binnenhuis », Amsterdam.



JAC. V. D BOSCH, Bloemendaal. Dameskamer in mahoniehout : uitgevoerd door de N. V. « 't Binnenhuis », Raadhuisstraat Amsterdam.

beeldhouders hadden weten voor te bereiden — in Amsterdam waren eenige leerlingen dier beide scholen zich, nadat hun schooltijd was geëindigd, gaan bezig houden met de beoefening van technieken, waarin zij de verworven en nog te verwerven bekwaamheden konden toepassen. Jan Eisenloeffel ging zich toeleggen op de metaalbewerking, Penaat en Jac. van den Bosch oefenden zich in de practische meubelmakerij en een gansche schaar van anderen, wier naam thans een eerste klank heeft, waren begonnen zich in de zelfde en andere technieken te bekwamen. Tegelijkertijd hadden zich ook onder de architecten enkele vertoond die bleken kunstenaars te zijn, en die inzagen dat de bouwkunst zich op een anderen weg had te begeven, dan op het platgetreden, doodloopende paadje, waarop zij zich tot dan toe bewoog. H. P. Berlage, die in zijn eerste bouwwerk, een winkelhuis in de Kalverstraat te Amsterdam, nog bleek te zoeken naar de juiste vorm om zich te uiten, kwam daarna al spoedig voor den dag met een gebouw, dat was een openbaring voor ieder die voelde dat er iets aan 't gebeuren was, het prachtige gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond, waarmêe hij zich in één slag aan het hoofd plaatste van de moderne beweging in Holland. De architekten de Bazel en Lauweriks, toonden, steeds te zamen en in combinatie werkend, vooral in hun meubelen, dat ook zij waren beroerd door de frissche wind die begon over de landen te waaien. Ook in Amsterdam was reeds een combinatie ontstaan, maar tengevolge van haar aard en voor het ontbreken van een krachtige commercieele leiding was zij als zakelijke onderneming van weinig beteekenis. Door bemiddeling van den goudsmid Willem Hoeker werd in de eerste plaats een aardewerkfabriekje opgericht, waar ontwerpen van den beeldhouwer L. Zijl en van J. Van der Hoef werden uitgevoerd. Naast deze aardewerkfabriek richtte Hoeker een werkplaats voor metaalbewerking op onder leiding van Jan Eisenloeffel en een meubelmakerij aan welker hoofd W. Penaat stond. Deze drie ondernemingen, gecombineerd onder den naam « Amstelhoek » vormden gedurende eenigen tijd de voornaamste uiting van de moderne nijverheidskunst in Holland. Maar hoezeer Willem Hoeker de genoemde kunstenaars ook op onbekrompen wijze in staat stelde hun talenten te toonen, de onderneming werd zakelijk met te weinig overleg beheerd dan dat zij op den duur bestaanbaar zou blijven. Zij is thans dan ook reeds lang verdwenen en haar naam leeft alleen nog voort in de aardewerkfabriek, die onder de firma « voorheen Amstelhoek » nog steeds de oude modellen van Zijl en van der Hoef fabriceert, met een aantal later gemaakte modellen van den directeur-eigenaar Lambeek en enkele anderen. In elk geval was er geen sprake van dat een onderneming als « Amstelhoek » een tegenwicht zou kunnen vormen tegen « Arts and Crafts », Het bleek noodig iets krachtigers te zetten tegenover het Haagsche « Arts and Crafts ». En dat geschiedde door de oprichting van



HISTOIRE DU CHATEAU DE HAAR

PAR FRANS LUYTEN

LE CHATEAU DE HAAR

est situé en la commune de Haarzuylens, à environ 15 kilomètres au Nord-Ouest de la ville d'Utrecht, dans le triangle formé par les lignes de chemins de fer Utrecht-Amsterdam, Utrecht-Vreeburg et Vreeburg-Gouda-Amsterdam; ses hautes tours et sa masse imposante dominent l'immense plaine, à 3 kilomètres de la gare de Vleuten et à 5 kilomètres de celle de Harmelen.

Avant 1892, le voyageur, parcourant la Hollande à la recherche de choses anciennes, trouvait au Haar une ruine très impressionnante, vestiges encore importants d'un manoir féodal, réputé un des plus étendus du Pays d'Utrecht.

Les ponts-levis et les dépendances n'existaient plus, les charpentes avaient disparu, toitures et greniers, planchers, portes et fenêtres étaient enlevés, mais les murs de l'aile principale et des solides et imposantes tours avaient résisté à l'œuvre dévastatrice du Temps, qui les avait recouvertes d'arbustes, et dominaient encore différemment les bosquets et les demeures environnantes des villageois. Le cour intérieure était enfouie sous les décombres, au milieu de ronces et d'herbages enchevêtrés, laissant à peine un passage, croisant un orme séculaire, qui élevait ses larges branches et ombrait d'année, que le château était désert.

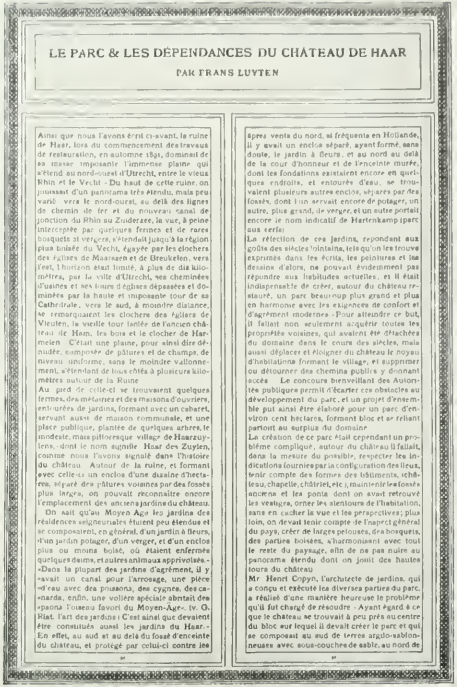
Les caves, à moitié défoncées, conservaient leurs meurtrières croisées et des parties de leurs lourdes voûtes, à l'étage principal, les larges salles, dénudées de leurs plafonds, avaient cependant gardé des parties de grandes cheminées et de dallages, plus haut, se voyaient les traces des poutres et des cheminées, marquant les étages et leurs subdivisions, et de ci de là des vestiges de décoration et d'ornements architecturaux.

A l'extérieur, les tours et les murs épais, dont quelques parties encore à pleine hauteur, indiquaient les emplacements des galeries de défense. Près du château se trouvaient le clocher et les ruines de la Chapelle. Une étude sommaire du terrain environnant permettait de reconnaître l'emplacement du château et du pont de communication, dont les piliers massifs existaient en partie, et les fossés, presque comblés, du château et des dépendances avec les grandes cours d'accès, cachés sous des monceaux de décombres, couvertes de verdure et d'arbustes, et entourées d'autres fossés de défense.

Le plan d'ensemble et la disposition des bâtiments et des dépendances étaient conformes, dans un sens général, à ceux des châteaux forts d'Egmont, de Brederode, et d'autres manoirs féodaux des Pays-Bas. Il n'est pas étonnant dès lors que cette ruine, dont l'étendue, la masse sombre et lourde des murs, et la silhouette pittoresque donnaient une impression si puissante, fut un but d'études pour tous ceux qui s'occupaient de recherches relatives au Moyen Age. Mais, comme partout, elle avait eu à subir, outre les malheurs des guerres et les autres des intempéries et de l'abandon, aussi, et dans une large mesure, les dévastations des pillards et de ces visiteurs ignares et irrespectueux, que Victor Hugo fustigeait au sujet d'une autre ruine célèbre, l'abbaye de Villers, en Brabant:

"O pitoyable engeance,
Qui promenes ton vaine sotte ignorance
Et notre savoir.
Cesser de corrompre cette admirable ruine,
Et y devant vos noms, qui, comme une vermine,
Souillent leur majesté!"

Depuis lors, la ruine est redevenue château, résidence d'été, digne de celui qui en est le



LE PARC & LES DÉPENDANCES DU CHATEAU DE HAAR

PAR FRANS LUYTEN

Ainsi que nous l'avons écrit ci-avant, la ruine de Haar, lors du commencement des travaux de restauration, en automne 1892, dominait de sa masse imposante l'immense plaine qui s'étend au nord-ouest d'Utrecht, entre le vieux Rhin et le Vecht. Du haut de cette ruine, on jouissait d'un panorama très étendu, mais peu varié: vers le nord-ouest, au delà des lignes de chemin de fer et du nouveau canal de jonction du Rhin au Zuiderzee, la vue, à peine interceptée par quelques fermes et de rares bouquets de vergers, s'étendait jusqu'à la région plus boisée du Vecht, égayée par les clochers des églises de Maarsen et de Breukelen; vers l'est, l'horizon était limité, à plus de dix kilomètres, par la ville d'Utrecht, ses cheminées d'usines et ses tours d'églises dépassées et dominées par la haute et imposante tour de sa Cathédrale; vers le sud, à moindre distance, se remarquaient les clochers des églises de Vleuten, la vieille tour isolée de l'ancien château de Haar, les bois et le clocher de Harmelen. C'était une plaine, pour ainsi dire dénudée, composée de pâtures et de champs, de niveau uniforme, sans le moindre vallonnement, s'étendant de tous côtés à plusieurs kilomètres autour de la Ruine.

Au pied de celle-ci se trouvaient quelques fermes, des maisons et des maisons d'ouvriers, entourées de jardins, formant avec un cabaret, servant aussi de maison communale, et une place publique, plantée de quelques arbres, le modeste, mais pittoresque village de Haarzuylens, dont le nom signifie Haar des Zuylen, comme nous l'avons signalé dans l'histoire du château. Autour de la ruine, et formant avec celle-ci un enclos d'une dizaine d'hectares, séparé des pâtures voisines par des fossés plus larges, on pouvait reconnaître encore l'emplacement des anciens jardins du château.

On sait qu'au Moyen Age les jardins des résidences seigneuriales étaient peu étendus et se composaient, en général, d'un jardin à fleurs, d'un jardin potager, d'un verger, et d'un enclos plus ou moins boisé, où étaient enfermés quelques daims, et autres animaux agréables. Dans la plupart des jardins d'agrément, il y avait un canal pour l'arrosage, une pièce d'eau avec des poissons, des cygnes, des canards, enfin, une volière spécialement abritait des paons, l'oiseau favori du Moyen-Age. Iv. O. Riat, l'art des jardins: C'est ainsi que devaient être construites aussi les jardins du Haar. En effet, au sud et au delà du fossé d'enceinte du château, et protégé par celui-ci contre les

après vents du nord, si fréquents en Hollande, il y avait un enclos séparé, ayant formé, sans doute, le jardin à fleurs, et au nord au delà de la cour d'honneur et de l'enceinte murée, dont les fondations existaient encore en quelques endroits, et entourés d'eau, se trouvaient plusieurs autres enclos, séparés par des fossés, dont l'un servait encore de potager, un autre, plus grand, de verger, et un autre portait encore le nom indicatif de Hartenkamp (parc aux cerfs).

La rédaction de ces jardins, répondant aux goûts des siècles lointains, tels qu'on les trouve exprimés dans les écrits, les peintures et les dessins d'alors, ne pouvait évidemment pas répondre aux habitudes actuelles, et il était indispensable de créer, autour du château restauré, un parc beaucoup plus grand et plus en harmonie avec les exigences de confort et d'agrément modernes. Pour atteindre ce but, il fallait non seulement acquérir toutes les propriétés voisines, qui avaient été détachées du domaine dans le cours des siècles, mais aussi déplacer et éloigner du château le noyau d'habitations formant le village, et supprimer ou détourner des chemins publics y donnant accès. Le concours bienveillant des Autorités publiques permit d'écarter ces obstacles au développement du parc, et un projet d'ensemble put ainsi être élaboré pour un parc d'environ cent hectares, formant bloc et se rehaut partout au surplus du domaine.

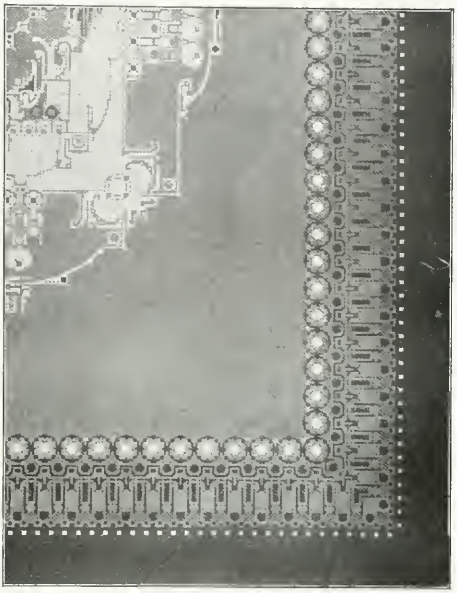
La création de ce parc était cependant un problème compliqué, autour du château il fallait, dans la mesure du possible, respecter les indications fournies par la configuration des lieux, tenir compte des formes des bâtiments, château, chapelle, châtelet, etc.; maintenir les fossés anciens et les ponts dont on avait retrouvé les vestiges, créer les alentours de l'habitation, sans en cacher la vue et les perspectives; plus loin, on devait tenir compte de l'aspect général du pays, créer de larges pelouses, des bosquets, des parties boisées, s'harmonisant avec tout le reste du paysage, afin de ne pas nuire au panorama étendu dont on jouit des hautes tours du château.

Mr Henri Copijn, l'architecte de jardins, qui a conçu et exécuté les diverses parties du parc, a réalisé d'une manière heureuse le problème qu'il fut chargé de résoudre. Ayant égard à ce que le château se trouvait à peu près au centre du bloc sur lequel il devait créer le parc et qui se composait au sud de terres argilo-sablonneuses avec sous-couche de sable, au nord de

G. P. TIERIE.

Drukwerk op Tieries Drukkerij en binderij te 's Hertogenbosch.

« 't Binnenhuis ». Op instigatie van den Haagschen koopman Carel Henny, die een warm bewonderaar was van de zich ontwikkelende kunstinzichten en zich dagelijks moest ergeren aan wat in den Haag onder de vlag van die inzichten werd aangeprezen, werd in overleg met H. P. Berlage en Willem Hoeker een plan gevormd tot oprichting van een onderneming, waarin alle Hollandsche kunstnijveren hun producten zouden kunnen uitstallen en doen verkoopen. En het bleek toen, hoe velen er reeds in Holland waren die zich bewogen op het terrein waarvan « 't Binnenhuis » zich voorstelde het centrale punt te worden.



Teekeningen voor Tapijt. W. KUIT, Deventer.

Met H. P. Berlage en Willem Hoeker als directeuren, Jac. Van den Bosch als adjunct-directeur en een aantal dames en heeren als medewerkers werd dan in October 1900 « 't Binnenhuis » opgericht. Deze medewerkers waren H. Baanders, batikker, Mevrouw A. Baars-Levrerington, bordunrster, K. P. C. de Bazel, architekt, Jos. Th. J. Cuypers, architekt, H. Ellens, sierkunstenaar, Jan Eisenloeffel, metaalbewerker, (metaalafdeeling « Amstelhoek »), M. J. Hack, beeldhouwer, Emilie van Kerckhoff, sierkunstenares, Ch. Lebeau, batikker, J. W. Le Nobel, glasschilder en etser, J. Labots, glasschilder en etser, J. L. M. Lauweriks, sierkunstenaar, J. A. Loeber en Joh. B. Smits, boekbinders, Will. J. van der Maarel, weefster, J. Mendes da Costa, beeldhouwer, Jessurun de Mesquita, sierkunstenaar, H. W. Mol, architekt, Th. Molkenboer, sierkunstenaar, W. Penaat, meubelmaker (meubelafdeeling « Amstelhoek »), S. H. de Roos, sierkunstenaar, Georg Rueter, sierkunstenaar en illustrator, Mevrouw G. Rueter de Lang, sierkunstenares, J. C. Strijbos, meubelmaker, Jan Stuyt, architekt, E. Sara C. de Swart, beeldhouwster, I. G. Veldheer, illustrator, R. W. P. de Vries, sierkunstenaar, H. Walenkamp, architekt, Marie J. van der Weyde, weefster, F. Zwollo, ciseleur, L. Zijl, beeldhouwer (aardewerkafdeeling, Amstelhoek).

Dit zijn met de reeds genoemde en nog enkele andere dus de menschen, die de moderne nijverheidskunstbeweging, zooals zij thans in Holland is, hebben ingeleid. Ingeleid — niet geleid. Althans niet alle. Want in de tien sedert verloopen jaren is alweer heel wat veranderd. Een aantal van hen die toen als de voornaamste Hollandsche kunstnijveren golden, raakten op den achtergrond en nemen nu nog maar een achterste of in 't geheel geen plaats in de beweging meer in, anderen daarentegen zijn er in gekomen, die toen nog niet genoemd werden, en zoo is de lijst van Hollandsche kunstnijveren thans veel gewijzigd en uitgebreid. Daarbij komt, dat de verhoudingen ook gansch anders zijn geworden. « 't Binnenhuis », een combinatie van meerendeels jonge, enthousiaste artiesten, die allen wát en allen wat anders wilden, kon door de uit al die meeningsverschillen ontstane oneenigheden zijn positie niet handhaven, en reeds in Januari 1902 stuurden de gezamenlijke medewerkers een verklaring, waarin werd medegedeeld, dat zij als zoodanig uittraden. « 't Binnenhuis » werd daardoor een onderneming met maar enkele medewerkers en kwam zakelijk op een veel zniverder standpunt te staan. Is dus « 't Binnenhuis » niet geworden of gebleven, wat men bij de oprichting bedoelde het te doen zijn, toch heeft het tot nu toe in de Hollandsche nijverheidskunst een belangrijke rol gespeeld, omdat het, onder de leiding van Berlage en Van den Bosch, steeds gebleven is een ernstige kunstnijverheid-onderneming en omdat het als zoodanig gedurende al de jaren van zijn bestaan een krachtige propaganda heeft gevoerd voor de beginselen der moderne kunstnijverheidbeweging. Eerste gevolg van het uittreden der medewerkers van « 't Binnenhuis » was het in elkaar storten van de onderneming « Amstelhoek ». De directeur Hocker van « Amstelhoek » was tevens direkteur van « 't Binnenhuis » en kon als zoodanig natuurlijk



Teekening voor tapijt. M. D. BENSSEN, Deventer.

« Amstelhoek » niet uit « 't Binnenhuis » doen uittreden. De voornaamste leden van « Amstelhoek », Eisenloeffel en Penaat echter traden wél uit en waren dus wel genoodzaakt ook « Amstelhoek » te verlaten. Na eenige jaren van zoeken vonden zij mogelijkheid een nieuwe, eveneens op meer zakelijken grondslag gevestigde onderneming te stichten. Onder directie van W. F. H. de Blécourt werd opgericht de Vennootschap « de Woning », die thans evenals « 't Binnenhuis » een ook in het buitenland gevestigden naam heeft en die zich vooral toelegt op een krachtige exploitatie van het door Eisenloeffel ontworpen metaalwerk en de meubelen van W. Penaat.



Mantellje en Mutsje
ontwerp en uitvoering van
Mej. H. FUCHS-SNETLAGE, den Haag.

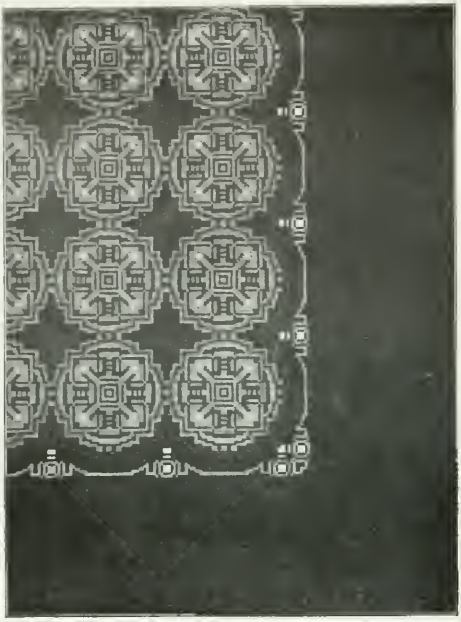
Naast deze twee groote kunstnijverheid-ondernemingen, zijn in den loop der jaren een aantal kleinere ontstaan, waarvan sommige zich op algemeen, andere op meer speciaal gebied bewegen.

Zoo bestaat te Amsterdam een bloeiende onderneming onder leiding van Mejuffrouw Marg. Verwey, die zich uitsluitend bezig houdt met textiele kunst en een soortgelijke onderneming te Arnhem, « 't Spinnewiel » onder de zeer bekwame leiding der dames van Reesema en Nierstrasz. Zoo heeft zich ook tot een onderneming van beteekenis weten op te werken de aardewerkfabriek van Willem Brouwer te Leiderdorp, mét « Amstelhoek » een der eerste moderne aardewerkfabrieken, enz., enz. Dan zijn er natuurlijk nog een groot aantal kunstenaars die in dienst zijn bij gewone fabrikanten en andere, die geheel voor eigen rekening werken zonder veel hulpkrachten.

De ontwikkeling en beteekenis in de moderne beweging van al die verschillende kunstenaars zullen wij straks, in de beschrijvende catalogus,

eenigszins nader, zij 't ook in het kort aangeven. Omtrent de algemeene ontwikkeling kan nog het volgende worden gezegd :

Kort vóór de oprichting van « 't Binnenhuis » stond men nog vrij algemeen op het standpunt, dat de weg die de moderne kunstnijverheidbeweging had te gaan, in het algemeen zou loopen « terug naar het handwerk ». De boven besproken Gothische elementen werden nog druk gehanteerd, er werd nog allerwege hevig gesecharmd met de woorden « constructie » en « constructief » zonder dat men er aan dacht dat de nieuwe technieken juist zooveel andere constructies hadden mogelijk gemaakt. En men werkte dan ook met zeer zware constructiedeelen en, — waar dat constructie-principe samen gaat met het andere principe dat zich tegen alle, niet voor de hand liggende versiering verzet —, men gebruikte liefst het materiaal in eenigszins ruwen en groven vorm. Alleen de zuivere « sierkunstenaars », onder aanvoering van Lebeau, legden zich toe op een allerfijnst uitgewerkte ornamenteerkunst, waarin het echter vrijwel alleen Lebeau zelf gelukte iets van blijvende beteekenis te presteeren.

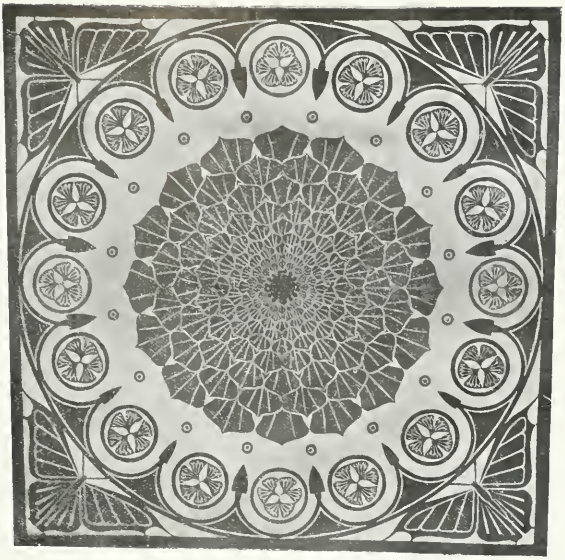


Teekening voor tapijt. W. KUIT, Deventer.

Het was voor het eerst op een in 1901 door het Genootschap Architectura et Amicitia te Amsterdam georganiseerde tentoonstelling, dat er een andere richting viel waar te nemen en wel in de eerste plaats in de inzending van « Amstelhoek » dat een door W. Penaat en Jan Eisenloeffel ontworpen kamer exposeerde. Hoewel deze geheele kamer van een ruwheid was, die thans niet meer te dulden zou zijn, hoewel er in vele détails nog zeer gezondigd werd tegen wat wij nu als zuiverder moderne begrippen hebben leeren verstaan, was toch in deze inzending te zien een begin van rekening houden met veranderde, meer moderne omstandigheden. Wel heer erg in 't ruwe, maar 't was er toch.

En van dien tijd af begint de ommekeer zich bij meerderen te laten

gelden. In onderlingen gesprekken worden meeningen verkondigd en stellingen verdedigd, die voorspellen een algemeene omwenteling, en de op die wijze zich aankondigende inzichten beginnen meer en meer in de praktijk tot uiting te komen, in gebouwen, in meubelen, in metaal en aardewerk, enz. Men gaat zijn aandacht en belangstelling wijden aan de moderne technieken en aan de door die technieken geschapen mogelijkheden. Zelfs zij die tot dan toe getracht hadden Phoenicische en Egyptische elementen toe te passen, en te moderniseeren, gaan over tot het zoeken van nieuwe, meer met den tijd verwante elementen. En zoo ontstaat eindelijk een in waarheid moderne beweging, een beweging die zich richt naar een nieuwen stijl, welke ontstaan zal uit de in den loop des tijds veranderde en nieuw ontstane omstandigheden.



Met kleuren bedrukte stof. Tafelkleedje. SAM. JESSURUN DE MESQUITA.



Met kleuren bedrukte stof. Theewarmer. SAM. JESSURUN DE MESQUITA.

Het spreekt van zelf, dat het in de enkele jaren, die sedert verloopen zijn, nog niet mogelijk geweest is, veel in die richting te doen. Immers, is het op zich zelf al een zware opgaaf een geheel nieuw vormensysteem te moeten scheppen, te moeilijker nog wordt dat, wanneer de geestelijke en de materieele bazes, waarop dat systeem moet worden opgebouwd, nog ten eenenmale niet te bepalen zijn. Er is nog in het minst niet vast te stellen welke de eerstvolgende standaardvorm zal zijn die de thans zoo snel en intens gaande evolutie in het maatschappelijk leven ons zal brengen. En wat betreft de nieuwe technieken en materialen waarmee rekening gehouden moet worden, wel, zij komen alle maar bij stukjes en beetjes, en telkens verschijnt er weer iets, dat omvergooit, wat voorgoed scheen vast te staan. Iederen dag bijna leert ons, dat ons weten van gisteren slechts was half, verkeerd, of niet weten. Een man die in het ijzer het bouwmateriaal der toekomst heeft gezien, en die zijn gansche leven heeft besteed om voor dat materiaal het juiste vormsysteem te vinden, ineens moet hij komen tot het wanhopig makende inzicht, dat hij zijn leven onnut heeft besteed, omdat niet het ijzer maar de combinatie van ijzer en beton het materiaal is, waaruit het nieuwe vormensysteem zal groeien. En ook, die dat aanneemt, is niet zeker, want morgen blijkt, dat ook het gewapend beton niet, maar het ongewapende (Edison) of iets anders het materiaal der toekomst is. Men heeft geen enkel positief houvast, waarvan men bij zijn werk kan uitgaan. En zoo is het werk van den technische kunst-beoefenaar van thans wel ten volle weer een kunstwerk, omdat hij, wil hij zijn werk goed doen, in zijn geest alleen kan zoeken het punt, waarheen hij zich heeft te richten, omdat hij alleen in zich zelven kan vinden waarheen de weg loopt die hij moet gaan, omdat hij dus moet zijn ziener, profeet. Nu wil niet gezegd zijn, dat alle Hollandsche architekten en kunstnijveren van beteekenis ook zieners zijn. Maar enkele zijn er die een eenigszins duidelijke voorstelling hebben van de bedoeling die hun werken in onzen tijd moet hebben, die zich ongeveer een weg hebben vastgesteld welken zij willen volgen. Zij zijn de voorgangers, die de groote bent van minder zekeren, minder sterken, minder bewusten met zich mede trekken. Maar ook *zij* zijn niet in staat ineens een compleet vormensysteem te scheppen, ook *zij* vermogen slechts bij kleine stukjes, heel langzamerhand te vinden, enkele elementen, die een inleiding zijn tot het nieuwe vormensysteem, dat komen zal, tot den nieuwen stijl. Laat dus worden vastgesteld, dat wat thans wordt gemaakt, in Holland zoowel als in alle andere landen, niet behoort tot een zekeren « nieuwen stijl, » maar dat het nog slechts is het begin van het zoeken naar een nieuwen stijl, bij welk zoeken een enkele maal reeds gevonden worden elementen, die waarschijnlijk in een komenden nieuwen stijl zullen zijn begrepen.

Waar vele der Hollandsche werkers streven naar een plan, zoo hoog als



Eetkamer uitgevoerd in Mahonichout door « 't Modelhuis », te Amsterdam.

H. J. M. WALENKAMP.



H. J. M. WALENKAMP. Eetkamer uitgevoerd in Mahoniehout door « 't Modelhuis », te Amsterdam.

in het bovenstaande aangegeven, daar kan het geen verwondering wekken dat in hun werk niet te vinden is een toegeven aan oppervlakkige charme, dat het weerspiegelt de hooge ernst waarmee het werd geconcipieerd. Inderdaad lijkt het meeste Hollandsche werk van een strakheid, van een eenvoud, van een soberheid, die het wel eens moeilijk maken er sympathie voor te wekken in ruimeren kring. En het is daarom dan ook noodzakelijk, dat men geheel doorgedrongen is in de beteekenis en de bedoeling van dat werk om het volkomen te kunnen waardeeren en om de schoonheid ervan te kunnen begrijpen. O, de Hollanders kennen ook wel rijkdom en weelde en zij voelen ook wel de charme daarvan. Maar daarom is juist nog te mooier de sterke ingehoudenheid, waarmee zij een ding maken, opdat het voldoen zal, niet aan de oppervlakkige waardeering, die slechts den buitenkant wil zien en daarmee zich tevreden stelt, maar aan het diepere mooi-vinden, dat wordt bepaald door het willen begrijpen van het hoe en waarom, dat zich afvraagt wat de beteekenis is van het gemaakte voor de toekomst, welk belang het heeft voor een nieuwe komende kultuur.

Hoe zwaar die ingehoudenheid valt, blijkt ook in Holland, waar er zijn, zelfs van de zeer goeden, die zich laten verleiden tot spelen met kleurtjes en grillige of rijke vormpjes, met geen ander doel dan een direct ontstaande bekoring te wekken. Vooral sterk is dat in de keramische kunst, omdat daarin zoo heerlijk te spelen valt met de tallooze en bijna niet te voorziene schakeeringen welke in de oven uit zekere scheikundige verbindingen ontstaan. Na het bakken komen er dan voor den dag produkten, die de kostelijkste zacht in elkaar overvloeiende of ook wel scherp tegen elkaar staande kleurenverbindingen vertoonen, nog opgehisterd door felle glanzen als van metaal. Zeker, er is een charme in deze en soortgelijke dingen, maar het is de oppervlakkige charme van oogenblikkelijke oogengestreeldheid. Bij dieper beschouwen beseft men, dat dit geen meesterwerk is, want de schoonheid is ontstaan toevallig, niet zóó als de maker het wilde, zoo als hij vooruit wist dat het worden zou. En dit is juist wat het eerst en het meest noodig is, dat men vooraf precies wete hoe het worden zal wat men maakt, en dat het goed worde. Niets mag worden overgelaten aan toevalligheden. Want kan daardoor ook al schoonheid ontstaan, het is een schoonheid van den tweeden rang, een schoonheid zonder bewuste kracht, zonder sterkte. Ook de schoonheid die ontstaat door opsiering met bijkomstige materialen of technieken. Er is niets tégen, een meubel te versieren met snijwerk of een metalen pot met émail of schitterende steenen. Wanneer slechts dat meubel of die pot op zich zelf schoon zijn, d. w. z. wanneer hunne vormen schoon zijn en wanneer niet de tweede rangs versierende schoonheid moet dienen om een gebrek aan eerste rangs schoonheid, d. i. aan schoonheid van vorm, te maskeeren.

Wij zonden die eerste rangs schoonheid kunnen noemen de architek-

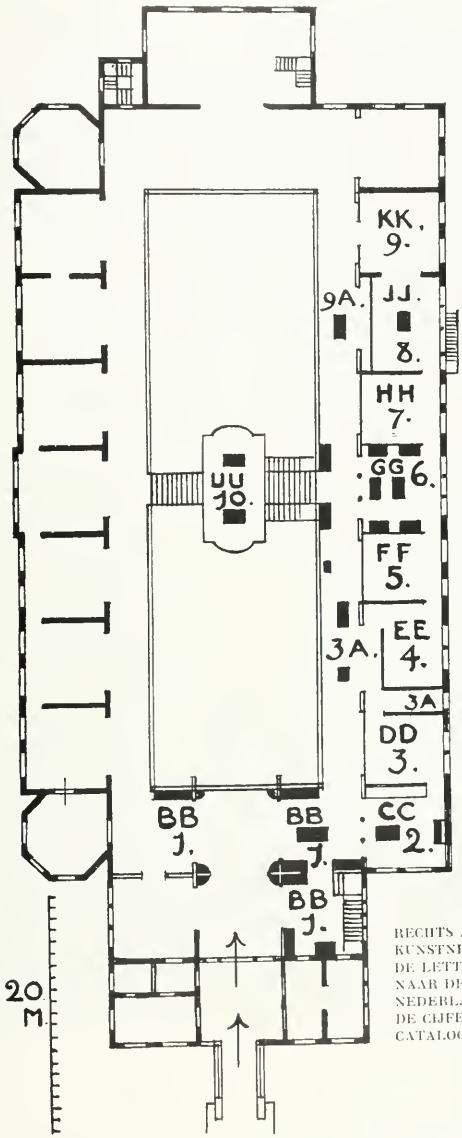
tonische, de andere de picturale schoonheid. En die picturale schoonheid in de technische kunsten komt naar voren overal daar waar het juist de schilders zijn, die zich met het maken van gebruiksvoorwerpen bezig houden. Omdat zij niet kennen de eischen van materiaal, bestemming en techniek en omdat zij zien met schildersoogen, d. w. z. met oogen die zich laten vangen door kleur en kleurenwerking.

Maar juist de architechtonische schoonheid in onzen tijd, waarin moet gegaan worden den weg naar een stijl, d. i. een *vormen*systeem, juist de architektonische schoonheid is thans waarnaar wij hebben te zoeken, desnoods met opofferingen van picturale schoonheden. En 't is daarom ook een geluk, dat de kunstnijverheid in Holland langzamerhand meer en meer is overgegaan uit de handen der schilders in die van architekten en vakbeoefenaars. Zooals reeds gezegd zijn een groot aantal architekten zich meer gaan bezig houden behalve met bouw*kunde* ook met bouw*kunst* en daarbij zijn vele hunner ook begonnen aan wat toch eigenlijk tot hun werk behoort, de inrichting der woning en het maken van alles wat daarbij noodig is. Bovendien zijn zij die niet anders doen dan gebruiksvoorwerpen maken, zich gaan vormen tot technisch bekwame beoefenaars van hun vak. Het zijn geen schilders meer die een meubel of een vaas of een trekpot of een boekband, enz. teekenen, het zijn meubelmakers of pottenbakkers of metaalbewerkers of boekbinders, enz. Wel hebben zich sommige dezer later in hun werk weer meer schilders dan technici getoond, maar uit de groote meerderheid heeft zich toch gevormd een kern van menschen, die welbewust, wetend wat zij willen niet alleen, maar ook wat zij moeten willen, bezig zijn voor te bereiden een nieuwen stijl, opdat, wanneer « de tijden zullen vervuld zijn » er een bazis is, waarop die nieuwe stijl kan worden gebouwd.

En zoo is er in Holland in de technische kunsten heel veel, dat nog wijst op zoeken natuurlijk, veel ook, dat blijk geeft van dwalen en verkeerd begrijpen, maar ook is er reeds, en ja ook dat mag wel genoemd worden, iets, dat een voorspelling is van een nieuwe kunst.

T Landré.

PAVILJOEN · NEDERLANDSCHE · AFDEELING · KUNSTNIJVERHEID
TENTOONSTELLING · TE · BRUSSEL · 1910



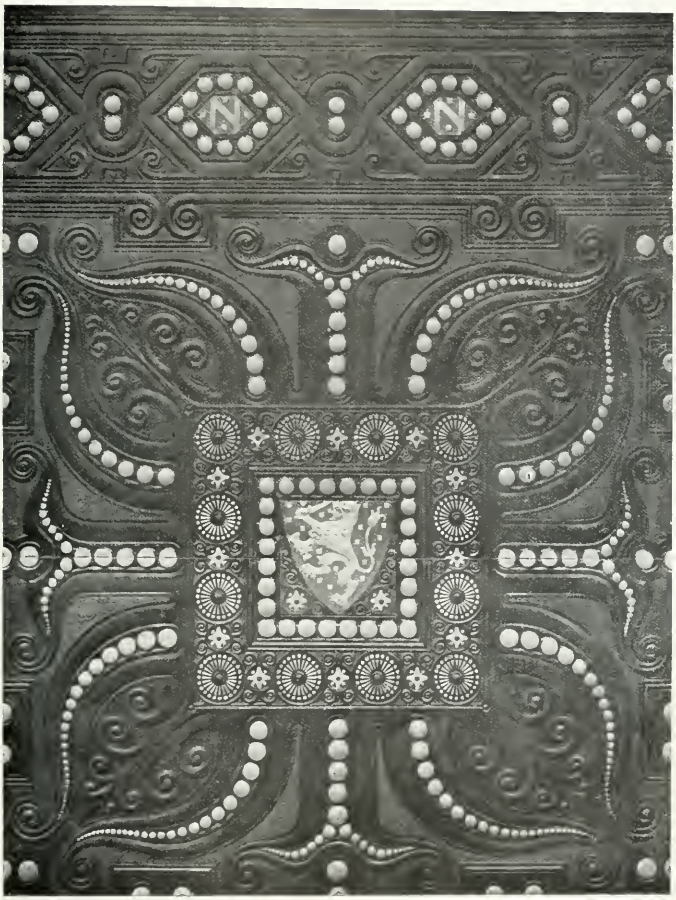
PLAN EERST-
VERDIEPING.

RECHTS AFDEELING
KUNSTNIJVERHEID
DE LETTERS VERWIJZEN
NAAR DE ALGEMEENE
NEDERLANDSCHE CATALOGUS
DE CIJFERS NAAR DEZE
CATALOGUS.



H. P. BERLAGE Nzn.

Vergaderzaal uitgevoerd in Eikenhout door de N. V. «'t Binnenhuis», te Amsterdam.



Goudleder voor de vergaderzaal ontwerp.
H. P. BERLAGE Nzn.

uitgevoerd voor »'t Binnenhuis«
door JAN MENSING.

COLLECTIEVE INZENDING

NEDERLANDSCHE VEREENIGING VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST

BESCHRIJVENDE CATALOGUS

VAK 1. Algemeene Catalogus B.B.)

Joh. B. Lambeek, Jr., V.A.N.K. (*) Fabriek van gebruiks en sieraardewerken, voorheen « Amstelhoek » Omval bij Amsterdam. Ontwerpers : C. J. VAN DER HOEF, L. ZIJL, M. A. ROTTEVEEL, JOH. LAMBEEK JR. Collectie aardewerk versierd met inlegwerk Beelden en diergroepen in fayence en terra cotta. « Amstelhoek » werd circa 15 jaren geleden opgericht door Willem Hoeker, een goudsmid te Amsterdam, die, bijgestaan door den beeldhouwer Zijl en later ook door van der Hoef, zich toelegde op het maken van voorwerpen van aardewerk. De grondstoffen werden zoo eenvoudig mogelijk toegepast en met enkele ornamentjes van inlegwerk in verschillende aardsoorten versierd. Allereerst werd de aandacht geschonken aan de vormen en kleuren. De Rijnaarde werd met mooie roode kleur onder glanzend glazuur gebakken. De Zeeuwsche klei van mat bruin met weinig glazuur glanzen, werd evenals de Rijnaarde soms met groene glazuren bedekt waardoor men prachtige diepe tinten verkreeg.

De tegenwoordige eigenaar gaat op deze ingeslagen weg gestaag voort.

Door aankoop uit de intusschen verdwenen fabriek « Haga » — een fabriek die zich toelegde op het maken van gebakken engeglazuurde beeld- en diergroepen naar oorspronkelijk daarvoor door bekende beeldhouwers vervaardigde beelden — is de fabriek Amstelhoek in het bezit gekomen dier modellen en kocht tegelijk het recht van verveelvuldiging. Deze beelden naar modellen van Teixeira de Mattos, Faliese, Dupuis en anderen worden van witte aarde gemaakt en met kleuren onder glazuur gebakken. Amstelhoek was een van de eerste inrichtingen die brak met den sleur van het nabootsen van Oud-Delftsch en Makkumsch aardewerk. Bijna gelijktijdig was **Willem C. Brouwer** V.A.N.K. directeur van de N.V. Fabriek van Brouwers aardewerken « Vredelust » te Leiderdorp bij Leiden, bezig op gelijke wijze, echter in den aanvang niet te Leiderdorp doch te Gouda, met het maken van aardewerken voorwerpen. Meestal worden de vormen aan de draaischijf ontleend en uit de hand gevormd. Als de kleivorm ietwat gedroogd is, wordt ze versierd. Een kleisoort, die gebakken een andere kleur oplevert, dan die waarvan het voorwerp gemaakt werd, wordt tot een soppige pap gemaakt en daarin wordt het z. g. leerharde voorwerp ondergedompeld, geheel of gedeeltelijk al naar men het voorwerp wenscht te versieren Het ingedroogde laagje wordt dan door gedeeltelijk wegschrappen tot ornament omgewerkt, met als ondergrond de oorspronkelijke klei van het voorwerp, het geheel wordt daarna geglazuurd en gebakken Deze techniek wordt tabeeren genoemd.

Een andere techniek door Brouwer veel toegepast heet ringelooren. Deze techniek vindt men ook bij Amstelhoek toegepast.

(*) V.A.N.K. = Lid van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheids Kunst.

Hier wordt de ringeloor, een peperhuisje vormig instrument met vloeibare klei gevuld en uit de kleine opening vloeit een dunne straal, die zacht rondend en reliëf op de kleivorm blijft staan.

Een derde *Kenmerk* van Brouwers aardewerk en vooral in het latere werk meer en meer toegepast, is de vormverfraaiing door het aanbrengen van gemodeleerd ornament. De kleuren van Brouwers aardewerk zijn nimmer opdringerig, het glazuur is niet glazig.

De laatste tijd legt Brouwer zich toe op het maken van gevelversieringen van gebakken aardewerk, o. a. maakt hij nu de aardewerken versieringen voor het Vredespaleis te 's Gravenhage

Chris. Lanooy, V.A.N.K., te Gouda, is een pottenbakker die zelf de voorwerpen maakt en bakt, en wel van geheel bijzondere factuur. Zijn doel zoekt hij te bereiken door de z. g. n. toevalligheden der oven d. w. z. de eigenaardige werkingen van verschillende glazuren en kleurstoffen in het vuur te benutten ; om door de bestudeering dier toevalligheden, deze meer en meer bewust met vooropgezet doel, toe te passen en daardoor wonderen van kleur te verkrijgen. Dit is dus een uiting van de picturale kunstnijverheid, hoewel de architectonische kant geenszins door hem uit het oog wordt verloren. Zijn principe sluit niet met den vorm meegaande versieringen, uit.

Kenmerk : Zijn werk bepaalt zich in hoofdzaak tot vorm en kleur ; zijn pullen, potjes, borden enz. zijn presioza's

Hij behoort tot een van de jongste pottenbakkers.

De Distel » Plateelbakkerij te Amsterdam, waarvan **J. M. Lob,** V.A.N.K. eigenaar en directeur is, met als artistieke medewerker **Bert. Nienhuis,** V.A.N.K., vervaardigt : vazen, pullen, enz enz en ook tegels en tegelschilderingen van witte (Eng.) aarde met meestal matte glazuren deze glazuur werd door deze fabriek voor het eerst ten onzent toegepast.

De voorwerpen munten meestal uit door fraaie slanke vormen, en zijn meestal overdekt met rijke ornamenten in stille kleuren daarop onder glazuur aangebracht. Deze werkwijze heeft veel navolging gevonden, zoo dat er heden verschillende fabrikaten zijn die vaak met de oorspronkelijke tot verwarring aanleiding geven. *Kenners* echter vergeten de eigenaardige ornamenten en vormen van Nienhuis niet en weten te onderscheiden.

« **Amphora** » firma **van Sillevolt,** V.A.N.K. en **C. Peretaer,** fayencefabriek te Oegstgeest bij Leiden, maakt gebruiks- en sieraardewerken meerendeels naar ontwerpen van C. J. van der Hoef. Evenals het «Distel» aardewerk is dit fabrikaat meestal van witte aarde en met onderglazuur schilderingen versierd. De orgineele en slanke, fraaie vormen zijn door van der Hoef gemodeleerd en door hem met mooi ornament versierd. Er zijn vazen die het tegen de beste oude fayences met glans uithouden en minstens van gelijke waarde mogen gelden. De technische fabrikatie laat weinig te wenschen over.

Kenmerken : roomig paat, fijne ornament versiering in helder oker geel en zwart, of teer grijs-blauw, ook wel van een diep blauw glazuur.

« **St-Lukas** » N. V. Kunstaardewerk fabriek te Utrecht, onder technische directie van **G. Offermans,** V.A.N.K., terwijl de commercieele leiding in handen is van **A. den Arend** en medewerkers zijn Carel Begeer, V.A.N.K. en M. J. Hack, E. A. Deze fabriek behoort tot de jongste en is het vorige jaar opgericht.

De technisch geschoolde Offermans was vroeger werkzaam op de reeds verdwenen fabriek « Haga », waarvan hiervoren sprake was, en deed daar een schat van ondervinding op en leerde al de geheimen van den oven kennen. Daardoor is het mogelijk geweest dat reeds dit eerste jaar deze fabriek op de tentoonstelling met zoo 'n keur collectie kon uitkomen Technisch mogen de glazuren volmaakt heeten, terwijl de kleuren met metaalglanzen van een wonderlijke werking zijn.

Kenmerken : glas harde- en glasachtige glazuur met metaalglanzen van goud-gloed op blauw ; rose-goud-gloed op crême paat.





Fabriek van Gebruiks- en Sieraardewerk, voorheen "Amstelhoek", Omval bij Amsterdam.



J. C. v. d. HOEF. Uitgevoerd door » AMPHORA «.





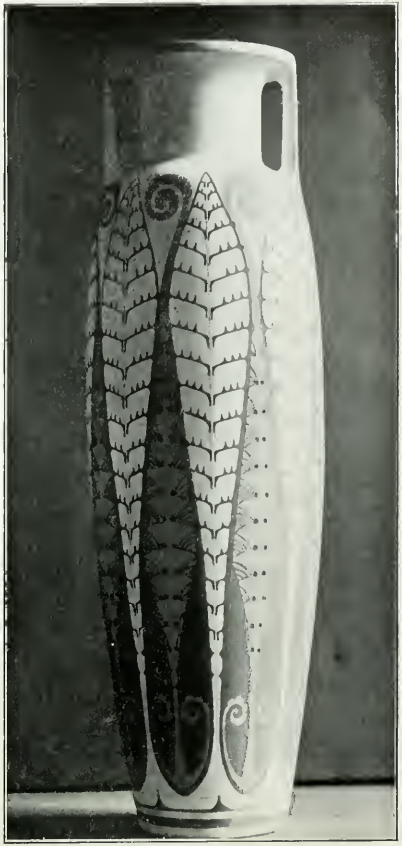


Aardewerk.

CHRIS. LANOOY.



Aardewerk « De Distel ». Ontwerp BERT. NIENHUIS.



Aardewerk « De Distel ». Ontw. BERT. NIENHUIS.

Soms zeepbelachtige effecten. Slechts enkele keeren toepassing van schilderingen onder de glazuur en dan aan het Japansche herinnerende.

VAK 1. (BB.). Zie verder pag. 67. Inzendingen niet behoorende tot de collectieve inzendingen van de V.A.N.K.

VAK 2. (Algemeene Catalogus C.C.)

H. Ellens. V.A.N.K., Noordwolde (Fr.) Ontwerper van lijn mandewerk, gevlochten van wilgenhout en uitgevoerd door werklieden te Noordwolde.

gelaten industrie gevestigd en vond toen een gewillig oor. De inspecteur van het middelbaar onderwijs de heer H. J. de Groot heeft toen een studie over dit onderwerp gemaakt, waarvan de stichting door het Rijk van een rietvlechtschool te Noordwolde, het resultaat is geworden. Aan deze school werd H. Ellens als directeur verbonden. Men wil de jonge opkomende krachten het vak in al zijn vertakkingen leeren en tegelijk de zin voor het schoone ontwikkelen, opdat als zij later in de werkplaats komen of aan het hoofd daarvan komen te staan, zullen begrijpen wat heu te doen staat en zij kekwaam zullen zijn om



Rietvlechtwerk naar ontwerpen van H. ELLENS, Noordwolde Fr.

De techniek van het wilgenhout vlechten is een zeer oude. Te Noordwolde heeft zich deze tak van industrie in de loop der jaren tot een groote omvang weten te ontwikkelen. De overbekende goedkoope z. g. rieten tuin stoelen worden voor een groot deel daar gemaakt en van daaruit over een deel van Europa verhandeld. Men zendt ze hier vandaan naar Frankrijk, Spanje, Italië, ja, zelfs tot in Tanger toe kan men deze Hollandsche fabrikatie aantreffen. De bekende stoelen munten echter niet door fraaie vormen uit, en hierin wenscht men verbetering te brengen opdat ook deze industrie aan de moderne eischen; aan de nieuwe vormen zal kunnen beantwoorden.

Voor eenige jaren, heeft een te Noordwolde wonende predikant, de aandacht onzer Regeering op deze aan haar tot overaan de schoonere vormen recht te doen wedervaren.

Het mandenwerk door Ellens hier tentoongesteld duidt den weg aan waarin men wenscht te gaan. De jonge leerlingen nog niet krachtig genoeg om de zware «twijg» voor de stoel in de gewenschte vorm te buigen en te vlechten, leert door de dunnere of ook wel gespleten twijgen te vlechten in de kleinere voorwerpen, het latere groote werk begrijpen, en de noodige vaardigheid in de handgrepen te verkrijgen. Deze mandjes zijn een lust om te zien en kunnen zeker tegen de veel overeenkomende Japansche mandjes van gespleten bamboe opwegen.

Kenmerk: Goede en mooie toepassing van techniek en materialen, fraaie kleur. Een mooie industrie met een mooie toekomst.

Jos. Th. J. Cuypers, V.A.N.K., te Amsterdam. Architekt en c. i. Altaar, voor O. L. Vr. kapel te Alphen N. Br. Tombe in zandsteen en marmer, bovenbouw in hout. Uitgevoerd door de firma Cuypers & Co te Roermond.

Kenmerk : Het zich langzaam losmaken van gothieke traditie vormen.

VAK 2. CC. : Zie verder pag. 67. Inzending niet behoorende tot de collectieve inzending der V.A.N.K.

VAK 3. (Algemeene Catalogus DD.)

W. Penaat, V.A.N.K., **Laren N. H.** Huiskamer in eikenhout, uitgevoerd door de N. V. de Woning, Leidschestraat, 13, te Amsterdam. W. Penaat laat hier een kamer zien van oprechten eenvoud en degelijkheid. Er gaat een doorleefdheid van dit vertrek uit die een rustige pijnzende stemming brengt. Over het ontstaan van de inrichting « de Woning » waaraan Penaat verbonden is werd in het voorwoord reeds een en ander medegedeeld, terwijl tevens over den aard van het werk van Penaat gesproken is. Wij wijzen op de schoonheid van de groote kast; door den eenvoud van de juiste verhoudingen van de deelen onderling. Hoewel herinnerend aan onze mooie z. g. oud Hollandsche kasten, is er toch geen sprake van nabootsing. Van het « constructieve », waarvan in het voorwoord gewaagd wordt, dringt hier niets opvallend naar voren. Het tapijt werd eveneens naar ontwerp van Penaat uitgevoerd door de Kon. Deventer tapijtfabriek. De lichtkroon en de haard zijn naar ontwerpen van Jan Eisenloeffel respectievelijk uitgevoerd door « de Woning » en de Deventer kachelfabriek van van Zwet te Deventer. De mooie wandbespanningstof, waarvoor een aangename indeeling van eiken raamwerk is aangebracht, is uit de fabriek van Ramaer.

Kenmerk : Penaat's werk is eenvoudig van hoofdvormen, die wijze naar een nieuwe vormen stel, met bescheiden doch rijke beeldhouwwerk-versieringen. Groote mate van bezonkenheid, het kenmerk van de jonge Hollandsche Kunstnijverheid.

VAK 3. Tusschen de vakken 3 en 4. (Algemeene Catalogus tusschen DD en EE.)

G. P. Tierrie, V.A.N.K., Boekdrukker en binder te s'Hertogenbosch. Het tentoongestelde drukwerk in de orgineele grootte 38-51 cm. is eene bladzijde uit de « Histoire du Château de Haar ». Een vast aangesloten stuk zetwerk van mooie verhouding. In de vitrine op de galerij (zie vak 9 vitrine), vinden we fraai bindwerk dat naar zijn ontwerpen op Tierie's Drukkerij en Boekbinderij te s'Hertogenbosch werd uitgevoerd.

Jan H. Brom, V.A.N.K., Metaalbewerker. Zie ook Vak 10 : UU : vitrine.

Ontwerpen van kerksieraden, en voorwerpen tot wereldsch gebruik, meerendeels reeds uitgevoerd door Jan H. Brom, Drift, 15, te Utrecht. Deze ontwerpen verhalen ons van een vaste hand en een juist besef des ontwerpers. De uitgevoerde stukken verraden een meesterschap over de materie die althans in het hoog relief koper drijfwerk tot het uiterste met recht « gedreven »



JAN H. BROM. Utrecht.







Aardewerk »St-Lukas«, Utrecht.

G. OFFERMANS, Utrecht.



Altaar voor O. L. V. kapel te Alphen N. Br.

Jos. Th. J. CUYPERS
Amsterdam.

Uitgevoerd door de firma Cuypers & Co. Roermond.





JAN H. BROM, Utrecht



W. PENAAT
Laren N.-H.

Eikenhouten kast, uitgevoerd door de N. V. „De Woning", Amsterdam.

schijnt. Op het werk in de vitrine komen wij terplaatse terug

W. Kuit, V.A.N.K., te Deventer. Ontwerper en teekenaar van tapijtteekeningen. — En



OSCAR HABERER.



OSCAR HABERER. Houtinlegwerk (Intarsia) uitgevoerd door Oscar Haberer.

Oscar Haberer, V.A.N.K., te Amsterdam. Paneelen van z.g. Intarsia werk (houtinlegwerk). Met de kleuren en bijzondere nerven van de verschillende houtsoorten is gewoekert om een picturaal effect te bereiken. Dat de ontwerper en uitvoerder hier een *moeten* zijn ligt voor de hand, want zonder diens persoonlijke keuze van ieder deeltje hout zou het schilderachtige niet bereikt kunnen worden. De effecten van de schilderij zijn zoo getrouw verkregen, dat althans op de fotographische reproductie het onderscheid tusschen de reproductie naar de schilderij of het hout inlegwerkstuk bijna niet te maken is.

Kenmerk : Eenigzins bedenkelijke eigenschap gepaard met een meesterschap over de techniek.

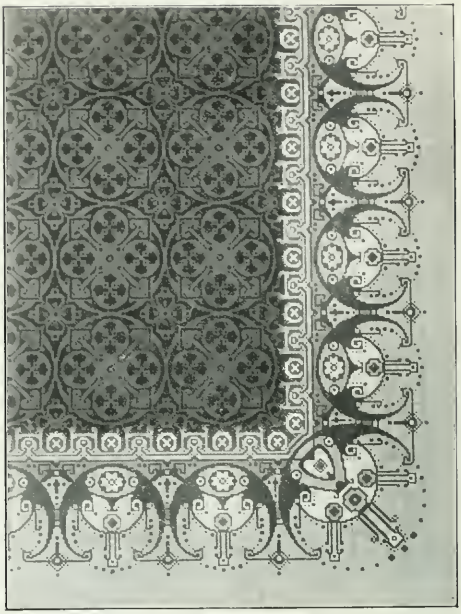
M. D. Rensen V.A.N.K., te Deventer. Ontwerper en teekenaar van tapijt teekeningen. Beide kunstenaars zijn aan de Kon. Deventer tapijtfabriek verbonden.

Wij vinden op de Galerij bij de inzending der fabriek enkele van hun tapijt-ontwerpen uitgevoerd hangen en kunnen daardoor tegelijk de teekeningen daaraan toetsen. Men zal tot de erkenning moeten komen dat deze teekenaars weten wat het tapijt moet zijn. De eigenaardigheid van de knoop van het weefsel die tot verspringende lijnen aanleiding geeft, hebben zij weten te benutten.

Kenmerk : Hunne gekozen kleuren zijn meestal van een goede rijpheid en wel overwogen tegen elkaar gezet.



M. D. RENSEN.



M. D. RENSEN

H. P. Berlage Nzn. V.A.N.K., architect te Amsterdam. Twee lampen voor electrisch licht, voor *'t Binnenhuis* uitgevoerd door de firma Becht en Dyserinck.

Zie ook Vak 5 FF.

Mevrouw B. Midderich-Bokhorst, V.A.N.K. Illustrator te Vlaardingen. Boekversieringen en banden. Het meerendeel der boekversieringen en illustratie, zijn door deze kunstenares voor de uitgave van de « Mij voor Goede en Goedkoope lectuur » te Amsterdam gemaakt.

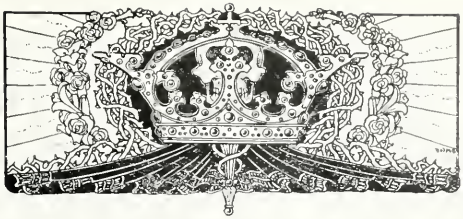
Kenmerk : Een fijne geest, en vaardige hand, gepaard met een goed compositie vermogen.

VAK I (Algemeene Catalogus EE.)

Jac. van den Bosch V.A.N.K., te Bloemendaal. Zie ook Vak 7 (IIII).

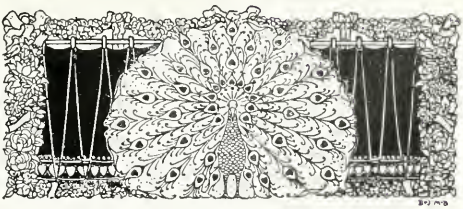
Dameskamer in mahoniehout uitgevoerd door *'t Binnenhuis*, Raadhuisstraat, 48-50, Amsterdam. Deze kamer met groen en goudschemerkleurige gepatroneerde stof van Ramaer behangen, vertoont een eenvoudige doch rijk geprofileerde lambriseering, waartusschen aan een der wanden een kast is geplaatst op een eveneens door van den Bosch ontworpen tapijt door de Kon. Deventer tapijtfabriek voor « 't Binnenhuis » uitgevoerd. In dit tapijt is getracht het geheele veld met ornament te bewerken, op de wijze zoo als dat ook gebruikelijk is bij de Oostersche tapijten, echter zonder tot navolging van die ornamenten te vervallen. De Spaansch marmeren schoorsteen door de firma C. & J. Cool te Amsterdam uitgevoerd, is geplaatst onder een verlaagd gedeelte in de kamer, waaronder eveneens de banken en de boek-boekenkastjes zijn aangebracht. Mocht al hier de oude verwarmingswijze door een open haard gevolgd worden, en niet de meer moderne centrale verwarming toegepast ; de gezelligheid die van de open stookplaats, en de vormen daaraan verbonden uitgaat is niet te loochenen. Hoewel de oude opgave hier goed











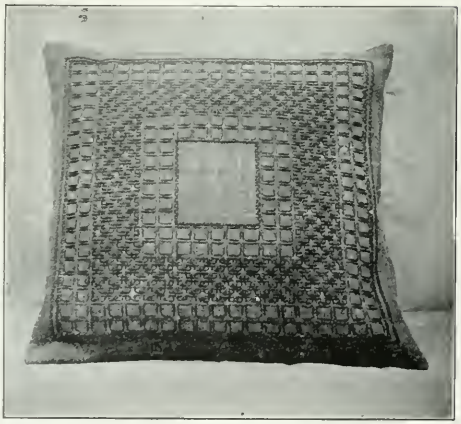
Illustraties.

Meyr. B. MIDDERICH BOKHORST





Weefwerk op Egyptische wijze.





Weef- en borduurwerken van de Dames VAN REESEMA en NIERSTRASZ te Arnhem.

beantwoord werd, de nieuwe opgave, om met een centrale verwarming een even schoone en aangename oplossing te geven, is er mede vermeden.

De Haard en de Kroon in bruin gepatineerd koper werd voor « 't Binnenhuis » door de firma Becht en Dyserinck uitgevoerd. In de stoelen vinden wij een geliefd constructief beginsel streng doorgevoerd terug, n. m. om het hout naar aard en geschiktheid, d. i. zooveel mogelijk rechtdradig toe te passen, zonder dat dit constructieve zich als zoodanig te veel opdringt. De kleurverdeeling door het aangebrachte beeldhouwwerk uitgevoerd door Stoltz, en het spaarzaam aangebrachte ebbenhout mist zijn werking niet. Men lette op de schijnbaar eenvoudige ronde profielen die aan de meubels een uiterst bewerkelijke eigenaardigheid zijn. In het voorwoord vindt men een geschiedenis van de wording van « 't Binnenhuis » waarvan van den Bosch thans directeur is.

Kenmerken : De architectonische vormen gepaard aan een picturaal schoonheids verlangen.

Smits & Fels, V.A.N.K., Architecten, Cornelis Speelmanstraat, 23, den Haag.

Fotographiën naar uitgevoerde bouwkundige werken en interieurs. Jammer dat van dit bepaald lijn geprofileerde en van goede verhoudingen getuigende werk op de tentoonstelling niets in natura te zien is.

Kenmerk : De foto's getuigen van des kunstenaars goed werk.

VAK 5. (Algemeene Catalogus FF.)

H. P. Berlage Nzn, V.A.N.K., Architect, Amsteldijk, 77, Amsterdam. (Zie ook vak 3.) Kleine vergaderzaal in eikenhout, uitgevoerd door « 't Binnenhuis», Raadhuisstraat, 48-50, Amsterdam. Dit ruim vijf meter hooge vertrek is aan de wand tegenover de ramen in tweeën gescheiden door een galerij.

Onder deze galerij bevindt zich de jaune ville marmeren schoorsteen, uitgevoerd door de firma J. & C. Cool, te Amsterdam. De daarin aangebrachte Binnenhuis visierhaard, even als de bruin patina licht kroon zijn uitgevoerd door de firma Becht & Dyerinck. Naast de schoorsteen zijn twee banken met groen leder overtrokken aangebracht. Nevens deze banken zijn twee kasten onder de daarvoor liggende trappen aan weêrskanten langs de wanden met hooge lambriseering. Deze trappen voeren naar de circa een meter breede galerij waarop de boekenkasten geplaatst zijn. In de boekenkasten vinden wij de keur verzameling boeken voor dit doel afgestaan door de Mij voor goede en goedkoope Lectuur, met bandjes gedeeltelijk door S. H. de Roos, V.A.N.K., ontworpen. Het vloerkleed met leerkleurig bruin fond en bronsgroene rand ornament met donkere omtrekken is naar Berlage's ontwerp voor 't Binnenhuis door de Kon. DeventerTapijt Fabriek uitgevoerd.

Het goud leder, op de oude wijze door **Jan Mensing** V.A.N.K., naar het ontwerp van Berlage uitgevoerd, sluit het geheele vertrek tegen het plafond op krachtige en fraaie wijze af. Hoewel het houtwerk met een ietwat donkerder tint aan het geheel ten goede zou zijn gekomen, gaat van dit vertrek een eigenaardige bekooring uit, en zien wij ook hier beloften voor de toekomst waarin het voorwoord op gedoeld wordt.

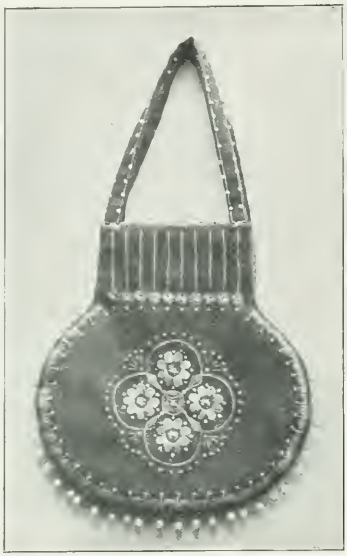
Kenmerken : Eenvoudige hoofdvormen, rijk door de schoone verhoudingen, juiste ruimte verdeeling. De vormen spraak vallende binnen de algemeen zich ontwikkelende grondingen voor een nieuwe toekomende stijl.

VAK 6 en VAK 7. (Algemeene Catalogus GG en JJ.) 7 Vitrines met textiel werken van de dames :

Van Reesema & Nierstrasz, V.A.N.K., te Arnhem. Voorwerpen op textiel gebied, waaronder een opnieuw toegepaste vlecht techniek, teruggevonden bij 't openen der graven in Egypte, voornamelijk van Akhmin en Antinaë. Uitvoering van « 't Spinnewiel », atelier van de dames van Reesema en Nierstrasz, Roggestraat, Arnhem.

Margaretha Verwey, V.A.N.K., Amsterdam Uitvoering onder leiding van Marg. Verwey. Inrichting voor Holl. kunstnaaldwerk, N. Spiegelstraat 64-66, Amsterdam en A. Paulownastraat 7, den Haag. Bordnurwerk vol-

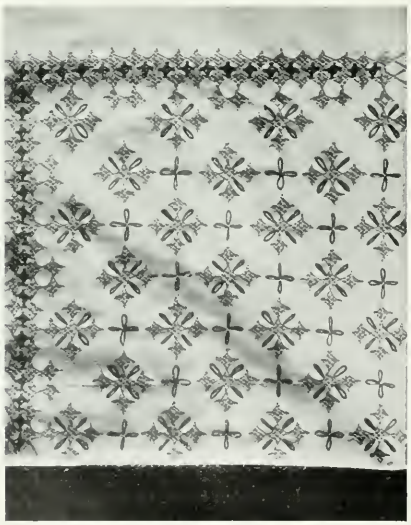
gens Oud-Perzische techniek, Hollandsch kunstnaaldwerk en kralenwerk



Zijde taschje. Ontw. en uitv. MARG. VERWEY.



Taschje. MARG. VERWEY.



Ontwerp MARG. VERWEY.

Henr A. Koopman, V.A.N.K., Amsterdam.

Uitvoering A. Koopman, Utrechtschestraat, 2, Amsterdam. Batikwerk op verschillende stoffen als perkament, zijde, fluweel, velvet, pluche, trijp, wol, linnen, katoen. Diverse stoffen versierd met goud.

C. Ymker, V.A.N.K., Amsterdam.

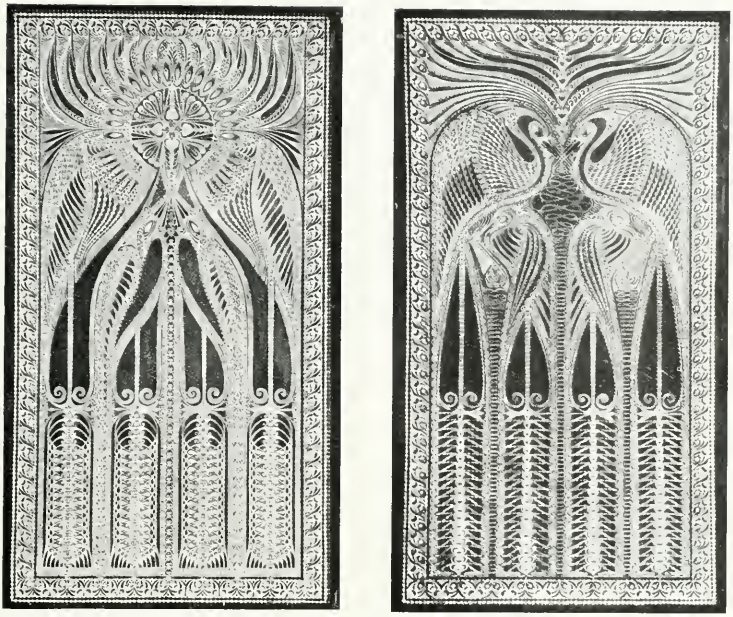
Uitvoering C. Ymker, Nic. Maesstraat, 50, Amsterdam. — Vuurscherm, tafelkleedje, kussen, waaier, in borduurwerk.

Bertha Bake, V.A.N.K., Bloemendaal.

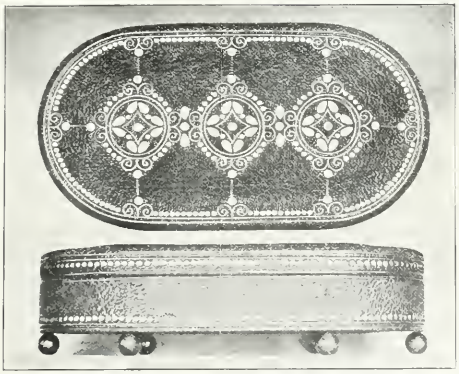
Uitvoering Bertha Bake, Bloemendaal. Verschillende batikwerken. (Zie ook Vak 9, galerie.)

W. G. Mouton, Lid der Vereeniging «Samenwerking», V.A.N.K., den Haag.

Uitvoering W. G. Mouton, Nassau Dillenburgstraat, 40, den Haag. Handwerken, Kunstnaaldwerk.



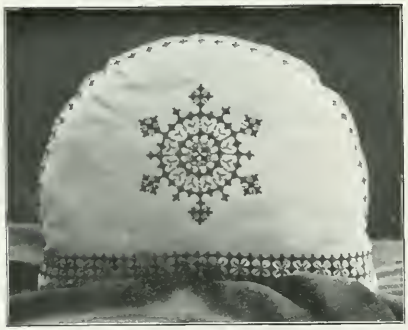
Perkament gebatikt kamerscherm ontworpen en uitgevoerd door BERTHA BAKE.



Bijouteriendoos. Ontworpen en uitgevoerd door JOH. B. SMITS.



Borduurwerken — Mevr. E. L. VAN WAVEREN-RESINK.



Theewarmer. Borduurwerk. — MARG. VERWEY.



Theewarmer. Borduurwerk. — W. MOUTON.



Batikkussen. — BERTHA BAKE.

Samuel Jessurun de Mesquita, V.A.N.K. Watergraalsmeer.

Uitvoering S. Jessurun de Mesquita, Linnaeuskade 24, Watergraafsmeer. Uit de hand bedrukte stoffen.

E. J. van Waveren-Resink, V.A.N.K., Haarlem.

Uitvoering E. J. van Waveren-Resink, Schotersingel 143, Haarlem. Kunstnaaldwerk in kruissteek.

H. Fuhri Snethlage, Lid der Vereeniging « Samenwerking », V.A.N.K., den Haag.

Uitvoering H. Fuhri Snethlage, Laan van Meerdervoort 329, den Haag. Kunstnaaldwerk.

J. van der Burgh van Aalst, V.A.N.K., Bussum.

Uitvoering J. van der Burch-van Aalst, Prinses Marielaan 22, Bussum. Kunstnaaldwerk. Zie ook Vak 9, galerie).

Franses van den Oudendijk Pieterse, Lid der Vereeniging « Samenwerking », V.A.N.K. den Haag.

Uitvoering Franses van den Oudendijk-Pieterse, Adelheidstraat 180, den Haag. Vloeiboek in beschilderden perkamenten band en geschilderd schutblad. Boekomslag van Italiaansch laken, beschilderd 3 Menu's geschilderd op Oud-Hollandsch papier.

Helene Mohr, Lid der Vereeniging « Samenwerking », V.A.N.K., den Haag.

Uitvoering Helene Mohr, François Valentijnstraat, den Haag. Handwerken.

J. Kroeze, Lid der Vereeniging « Samenwerking », V.A.N.K., den Haag.

Uitvoering J. Kroeze, Lubeckstraat 34, den Haag. Kunstnaaldwerk en Lederwerk.

N. Hudig Lid der Vereeniging « Samenwerking », V.A.N.K., den Haag.

Uitvoering N. Hudig, Van Galenstraat 52, den Haag. Een Teacosy en een Reticule, beide handwerk.

G. A. H. de Graaff. Lid der Vereeniging « Samenwerking », V.A.N.K., den Haag.

Uitvoering G. A. H. de Graaff, Groote Hertoginnelaan 94, den Haag. Handwerken. Voorwerpen in leder, versierd met blind stempelwerk.

Kenmerken : Al dit textiel werk, batik, druk- en bindwerk, duidt op een groote verbetering in het z. g. dameshandwerk. Vergelijken wij hetgeen men hier ziet met wat nog door vele dames als handwerken wordt beschouwd, en waarmede men toch denkt schoonheid te bereiken, dan moge men zich verheugen in de groote stap die gedaan werd in de goede richting, waarvan het hier vertoonde werk getuigt. Ook hierin vinden wij dezelfde grondtoon die in de vertrekken (kamers) tot uitdrukking kwam, n. m. het verlangen naar een schoone toekomst, het willen gronden van een nieuwe vormen spraak.

Vervolg van de VAKKEN 6 en 7.

Nederlandsche Vereeniging v. Ambachts- en Nijverheidskunst, Amsterdam.

Uitgaven en bescheiden op de Vereeniging betrekking hebbend.

R. W. P. de Vries Jr. V.A.N.K., Ottolaan, Hilversum.

Teekeningen in lijst.

Jan Visser Jr. V.A.N.K., Frans van Mierisstraat, 14, Amsterdam.

Handweefgetouw met bankje.

Jac. van den Bosch V.A.N.K., Bloemendaal, « 't Binnenhuis » te Amsterdam.

Een kroon voor gaslicht (uitvoering Joh. Blinxma, Amsterdam). Een kroon voor electrisch licht (uitvoering firma Becht & Dyserinck, Amsterdam). Zie ook vak 4 (EE).

VAK 7. (Algemeene Catalogus III.)

H. J. M. Walenkamp. V.A.N.K., Architect, Plantage Muidergracht, 9, Amsterdam.

Eetzaal in mahoniehout met inlegwerk en ebbenhout en paarlemoer. Uitgevoerd door 't Modelhuis, dir. N. Le Grand, Keizersgracht te Amsterdam. Deze kamer met een mahoniehoute lambriseering waarvan ieder bovenpaneel met in ebbenhout gesneden ornament is voorzien, is geheel in donkere toon gehouden, de wanden boven de

lambriseering zijn met een grijs-groene pluche stof bekleed, terwijl het plafond met Ramaerstof in donker bruine-goud toon is bespannen, en ingedeeld met mahoniehouten raam werk. De buffetkast is van een tamelijke groote afmeting en beheerscht de eene wand, terwijl een kleiner dressoir, eveneens met rijk beeldhouwwerk aan de tegenoverstaande wand tusschen de lambriseering is geplaatst. De schoorsteen en de achtergrond is van een mooi hoog getoond geel gepolijst marmer door de firma J. & C. Cool te Amsterdam uitgevoerd, terwijl het daarin aangebracht paneel (ter vervanging van de meer gebruikelijke spiegel) een fraaie gobelin schildering is op de



Gobelinschildering H. BEERS.

school voor kunstnijverheid te Haarlem uitgevoerd. Het mooie mauvekleurige tapijt eveneens door Walenkamp ontworpen werd uitgevoerd door de Konink. tapijtfabriek « Werklust » W. Stevens en Zonen te Rotterdam; ditto de parquette vloer door de firma Aug. La Chapelle te Breda, terwijl de haard, door de firma van Zwet te Deventer werd gemaakt. De lichtkroon, die in het vertrek tamelijk domineerend is, werd eveneens naar ontwerp van Walenkamp, door de firma J. N. Daalderop en Zoon te Tiel uitgevoerd.

De bekleeding der stoelen is van een mauvekleurig trijp uit de fabriek van Scheltens en Marto te Eindhoven.

Dit vertrek vertoont een van de weelderigste van al de kamers in de Hollandsche afdeeling tentoongesteld. Zoowel door de rijkdom waarmede het inlegwerk en beeldhouwwerk werd aangebracht, zoowel als door de buiten het gewone vallende kleur.

Kenmerken: Weelde bestreeling, door detailleering en de kleur. De architectonische hoofdvormen zijn van zeer eenvoudige aard, zonder dat bepaalde bijzondere constructie eigenschappen aanwezig zijn.

Zie voor de overige meubels en het interieur van Jansen & Zonen, pag. 72. « Inzendingen niet behoorende tot de collectieve inzending van de V.A.N.K.

VAK 9. GALERIJ VITRINE.

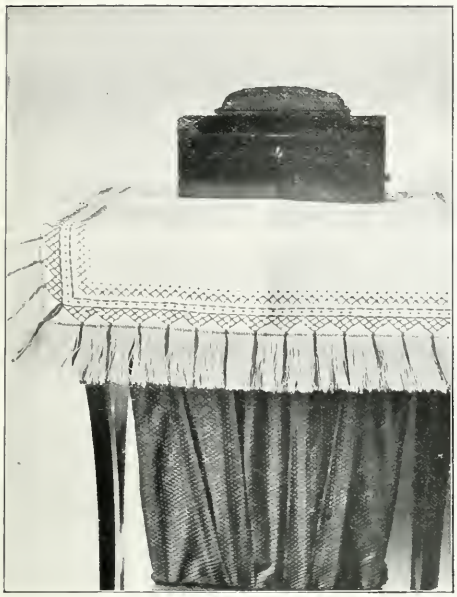
Bert Nienhuis, V.A.N.K., te Haarlem. Ontwerper van de bijouteriën in goud met émail versieringen, uitgevoerd door de N. V. Hoeker & Zoon, Heerengracht, 435, te Amsterdam.

Deze bijouteriën breken met de algemeen daarvoor gangbare en dikwijls erbarmelijke slechte traditie vormen uit een verval periode. De verschijning dezer bijouteriën mag als een verheuging worden aangemerkt, en het is te hopen dat onze moderne dames zich met deze uiterst moderne en smaakvolle bijoux zullen willen tooien. Wij zijn overtuigd dat als de firma Hoeker in deze aanmoediging vindt, men van den ontwerper kunstenaar Bert Nienhuis nog veel schoons op dit gebied mag verwachten.

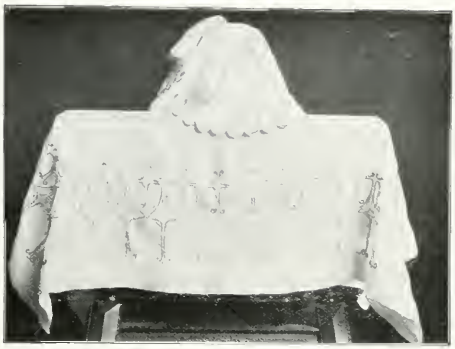
Kenmerken: Origineele nieuwe vormen van een aangename en voor kleinoodiën fijne structuur. Mooie kleur. Goud oversprankeld met émail kleur vlekjes te samen gewerkt tot een goed ornament. Werk met belofte.

Gerard P. D. Bourgonjon, V.A.N.K., te Amsterdam. Kleinoodien kistje op piedestal. Het kistje is in mahoniehout uitgevoerd met bronzen beeldjes en beslag voorzien door G. Bourgonjon.

Kenmerk: Ernstig werk zonder bijzondere pretenties, te weinig om een gegrond oordeel over het werk van deze kunstenaar te kunnen vormen.



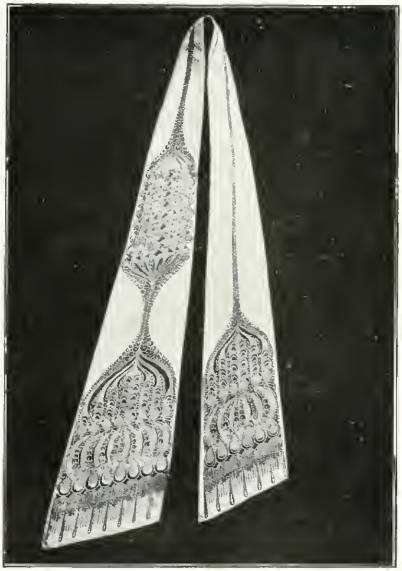
Borduurwerk. Dames VAN BEESEMA en NIERSTRASZ.



Borduurwerk. Mej. M. MOUTON



Borduurwerk. Mej. J. KROEZE.



Batikdas. BERTHA BAKE.



H. J. M. WALENKAMP.
Uitgevoerd in geel koper door de firma
J. N. Daalderop en Zoon, te Tiel.

C. J. van der Hoef. (Vitrine), firma **Wed. G. Dorens & Zoon,** V.A.N.K., Rokin 56, Amsterdam. Kleine beeldjes in hout en ivoor.

De figuurtjes zijn meestal in donkerkleurig Indisch hout gesneden, en evenals men dat wel bij de Japansche kunst aantreft, zijn de handen en de kopjes der beeldjes in ivoor gesneden.

Kenmerk : Min of meer tot de z. g. vrije kunsten behoorende. Kordaad snijwerk.



C. J. v. d. HOEF.

Bertha Bake, V.A.N.K., te Bloemendaal. Een perkament gebatikt kamerschut, in mahoniehouten omraming Met batikwerk in bruin-rood en zwart op het ivoorkleurige perkament aangebracht, doet min of meer aan het werk van den bekenden batikker Chris. Lebeau denken, hoewel goed beschouwd, er toch een eigen opvatting duidelijk uitspreekt.

Kenmerk : Serieus mooi werk met mooie belofte.

Joh. B. Smits, V.A.N.K., te Zürich (vitrine). Boekbanden uitgevoerd door Joh B. Smits te Zürich. Voortreffelijk bindwerk met blind druk en verguld druk op leder. Vooral de band «Thomas à Kempis, Navolging Christi» vraagt om zijn prachtige verdeeling van het voorvlak met het blinddruk ornament de aandacht.

Kenmerk : In het werk vindt men vele beloften en reeds veel bereikt.



C. J. v. d. HOEF.

In dezelfde vitrine is bindwerk van **G. P. Tierie**. V.A.N.K., uitgevoerd door Tierie's drukkerij en binderij te s Hertogen-



C. J. v. d. HOEF.

bosch, ook dit werk kan de vergelijking met het werk van Smits doorstaan, en getuigt van een ernstig streven en veel al ook bereiken.

Kenmerk : Eenvoudig, degelijk, eerlijk werk van uitstekende makelij.



Boekband in leder met blinddruk. Ontw. en uitv. van JOH. B. SMITS.

Verder in dezelfde vitrine een in perkament gebonden boek met kleurige versieringen daarop geschilderd van de hand van Mevr. **J. van der Burgh-Van Aalst,** V.A.N.K., te Bussum.

VAK 10, BORDES. (Algemeene Catalogus UU.) Vitrine.

Jan H. Brom, V.A.N.K., te Utrecht. (Zie ook Vak 3a.) Edelsmeedkunst uitgevoerd door Jan H. Brom, Dritt, 15, te Utrecht. Het meeste hier tentoongestelde werk is grootendeels bestemd voor kerkelijk gebruik, en daardoor voor een deel aan traditioneele vormen gebonden. Daardoor herinnert het ornament vaak of is gelijk aan het gothische. Toch zijn er enkele stukken die doen kennen, een bestreven, een verlangen naar een nieuwe vormenspraak.

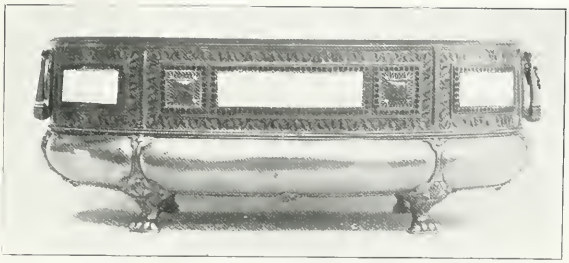
Uit het drijfwerk zoowel als het graveeren emailwerk blijkt de meesterhand, en getuigt van een doorkneedheid in het vak. Het gevaar bij het aanbrengen van edelsteenen is meestal goed overwonnen. Over de techniek van dit vak valt veel te vertellen en zou in dit korte bestek te ver voeren.

Kenmerken : Ernstig wel overwogen werk van een bijna volmaakte techniek. Hier en daar belofte voor een nieuwe stijlvorming.

C. J. Begeer (vitrine). Koninklijke Utrechtsche fabriek van Zilverwerken, Oude gracht te Utrecht. Uitvoering van zilverwerken naar ontwerpen van : **Carel Begeer**, V.A.N.K. **Jan Eisentoeffel**, V.A.N.K.. **Ed. Cuypers**, V.A.N.K.. **M J. Hack, J. van der Hoef, Pier Pander, E A** De zilverwerken naar de ontwerpen van bovenstaande kunstenaars gemaakt en in de vitrine bijeengebracht, vertoonen nog al verschil van opvatting. Zoo vinden wij ernstig, een beetje stug zilverwerk met émail versierd van Jan Eisenloeffel naast werk van den weelderige vormen dienende beeldhouwer M Hack, enz. Het algemeene *kenmerk* van dit werk is : een streven naar het loskomen van de tot op het naaf afgetrapte herhalen van de Lodewijken en het verlaten der platgetreden paden der Conventie.



Lederen Vloeimap. JOH. B. SMITS.



CAREL BEGEER.



Ontw. C. J. v. d. HOEF.

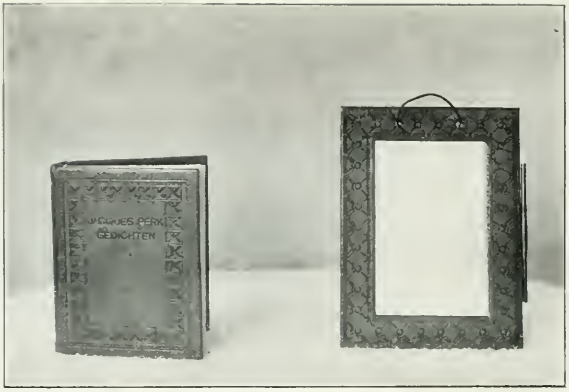


Ontw. CAREL BEGEER.

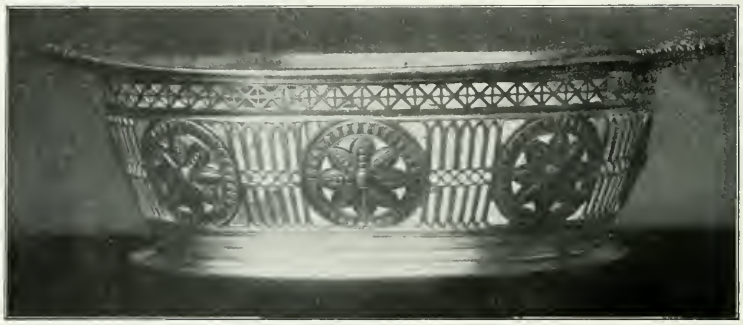


Ontw. C. J. v. d. HOEF.

Zilverwerken uitgevoerd door C. J. Begeer. Kon. Utrechtsche fabriek van Zilverwerken te Utrecht.



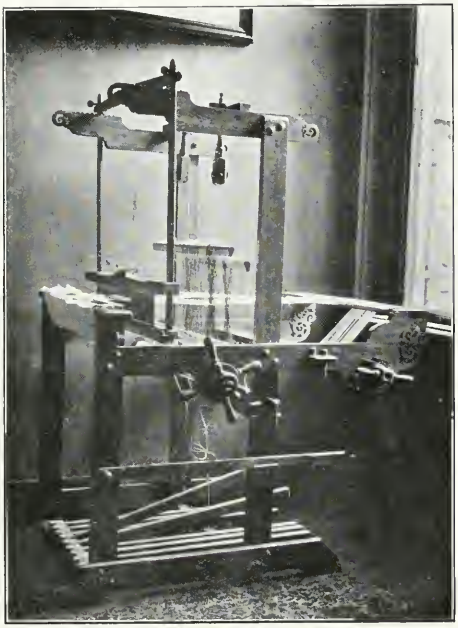
Lederwerken van Mej. G. A. H. DE GRAAF.



Zilveren broodkorf, uitgevoerd door C. J. BEGEER. Ontwerper JAN EISENLOEFFEL.



Batik vloeiboek voor geborduurd boekomslag.
FRANCES VAN DEN OUDENDIJK-PIETERSE.



Eikenhouten Weefstoel Ontw. en uitv. JAN VISSER Jr.



Mahonie- en palisander houten kast met intarsia (inleg-)werk.
Uitgevoerd door A. S. LOB, Spuistraat, Amsterdam.

VAK 1. (Algemeene Catalogus BB.)

Potterij « Rembrandt » Oor & Könler, Nijmegen. Kunstaardewerk Deze fabriek legt zich op het maken van allerlei genres aardewerk toe. Zoo vindt men hier van navolging van Oud-Delfts tot het meest moderne aardewerk.

Kenmerken : Goed fabrikaat en zuivere kleur.



Potterij « Rembrandt »

VAK 2. (Algemeene Catalogus CC.)

W G J Ramaer & Co, Helmond. Gordijn- en bespanningstof absoluut echt van kleur. Deze stoffen, meestal in prachtige stille tonen gehouden, met een voortreffelijk ornament, naar de ontwerpen van een onzer bekendste sierkunstenaars gemaakt, zijn een welkomen verschijning in onze Hollandsche kunstnijverheid. Dat dit fabrikaat door de moderne kunstnijverheid beoefenaars op prijs wordt gesteld, wordt bewezen door het feit, dat niet minder dan drie van de vijf vertrekken met deze stof behangen zijn.

Kenmerken : Soliede stof, door den fabrikant als kleur echt aanbevolen, en rijke doch stille ornamenten en kleuren.

VAK 8. (Algemeene Catalogus JJ.)

A. S. Lob, Spuistraat 161, Amsterdam. Mahonie en fijnhouten ingelegde Hollandsche meubelen, waaronder een deuren kast, benevens eenige kleinere meubelen.

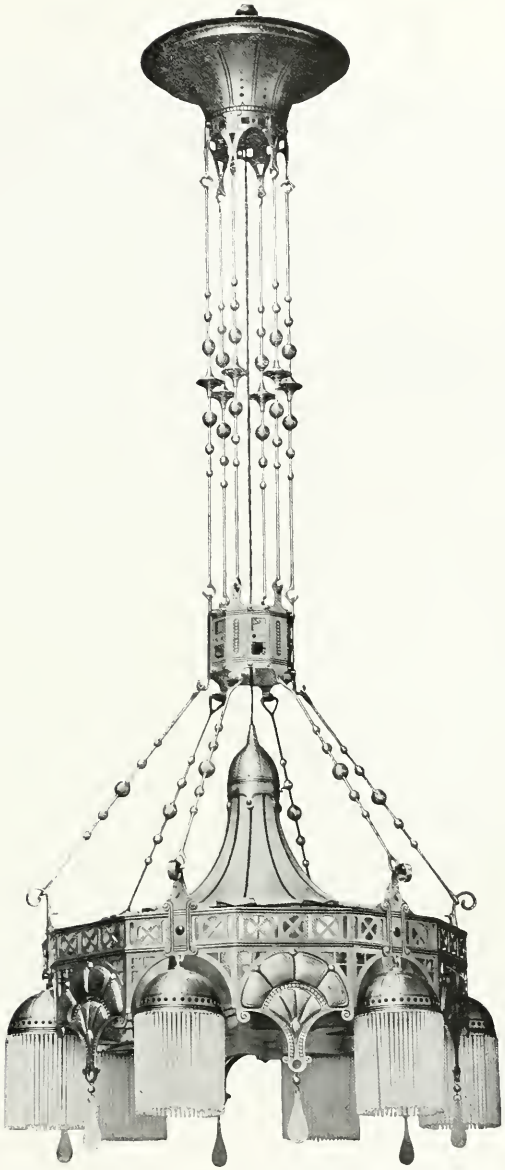
Kenmerken : Het « Intarsia » of inlegwerk van verschillende houtsoorten op elkander uitgezaagd en in elkander gelegd, waarover een gepolijste laag is aangebracht, is van een superbe bewerking en een goede kleurverdeeling. Navolging van de oude bekende intarsia kunst

G. J. Stokvis, Arnhem. Gas- en electrische lampen, reproductien naar orginëelen in de Musea te Amsterdam en Haarlem.

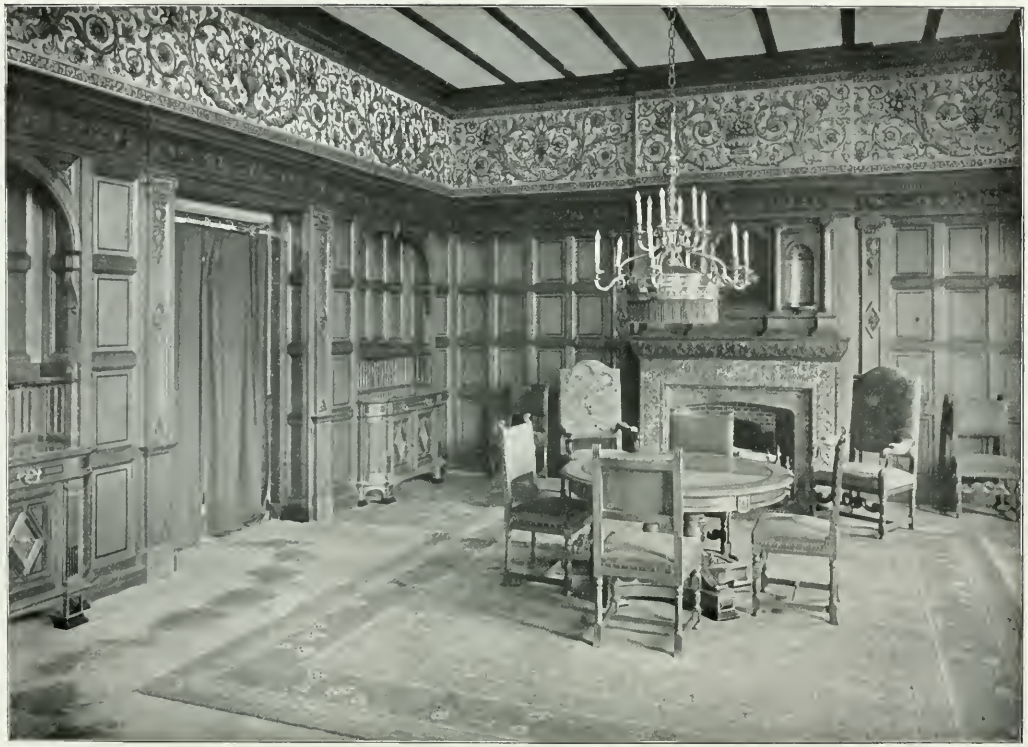
Kenmerken : Juiste navolging en goed fabrikaat.



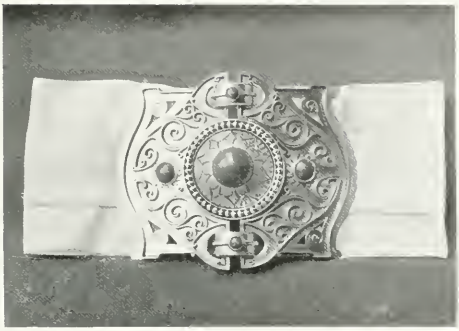
Kroon. Uitgevoerd door G. J. STOKVIS

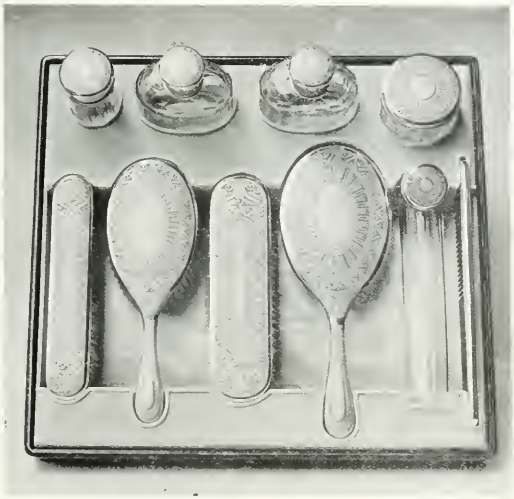


Kroon. Uitgevoerd door G. J. STOKVIS.



Eetkamer in oud-Engelsche stijl in eikenhout, uitgevoerd door de firma H. F. JANSEN EN ZONEN, Spui, Amsterdam.





Zilverwerken uitgevoerd door W. VOET EN ZONEN.

VEREENIGING TOT BEVORDERING VAN FRIESCHE KUNSTNIJVERHEID

COLLECTIEVE INZENDING.

A. De Haas, L.V.B.F.K. (*), te Sneek. Twee paar zilveren kandelaars en gedreven koperen gebruiks voorwerpen.

A. Roosje, L.V.B.F.K., te Hindeloopen. — Geschilderde Hindelooper meubels.

L. P. Sikkens, L.V.B.F.K., te Hindeloopen. Geschilderde Hindelooper meubels enz. ook in miniatuur.

Neeltje Lettinga, L.V.B.F.K., te Berlikum. Poppen meubels in kerfsnede en andere houten voorwerpen in kerfsnede.

P. Gerberzon, L.V.B.F.K., te Leeuwarden. Hinderlooper meubels en gebruiksvoorwerpen in miniatuur.

Huttinga, L.V.B.F.K., te Hindeloopen. — Geschilderde Hindelooper meubels ook in miniatuur.

Gebr. Tichelaar te Makum. Sieraardewerk.

M. J Hack, Roelof Hartstraat, 70, Amsterdam. Beeldhouwer en sierkunstenaar. — Diverse gipsmodellen van decoratieve versieringen. Doopmedaille, bronzen kruis, enz.

Kenmerken : Rijk en soms weelderig sculptuuraal-ornament.

J Sabelis & Co, Spaarne, 75, Haarlem. — Geschilderd gebrand glas.

Kenmerk : De verschillende technieken op op fraaie en degelijke wijze verwerkt.

VAK 9a. (Algemeene Catalogus KK).

H. F. Jansen & Zonen, opgericht 1815 Hollevet aucier van H. M. de Koningin-Moeder, Spui 10a, Amsterdam.

Eetkamer, in Oud-Engelsche opvatting, uitgevoerd in gerookt eikenhout. De kamer is met een zeer hoog eiken paneelen beschot afgesloten, terwijl buffet en schoorsteen in nissen zijn opgenomen. Het fries boven het beschot of lambriseering, is van geschilderd en verguld ornament voorzien. Het beeldhouwwerk getuigt van eene vaardige hand en is goed in het karakter der kamer gehouden. Het plafond stelt de balken indeeling voor, waartusschen elfen, lichtkleurige doeken zijn aangebracht.

Kenmerken : Deugdelijk werk van mooi materiaal zooals men dit van deze firma gewend is te zien. Goed in het oude karakter gehouden.

VAK 9. (Algemeene Catalogus « Galerij ».

Schellens & Marto, Eindhoven en Hamont (België). Fabrikanten van trijpen voor meubelbekleeding, trijpen voor spoor- en tramwagens en bootbekleeding. De stoffen uit deze fabriek werden gebruikt in de kamer naar ontwerp van H J. M. Walenkamp, en voor de baukjes op de galerij.

Kenmerken : Solied fabrikaat en goede kleuren.



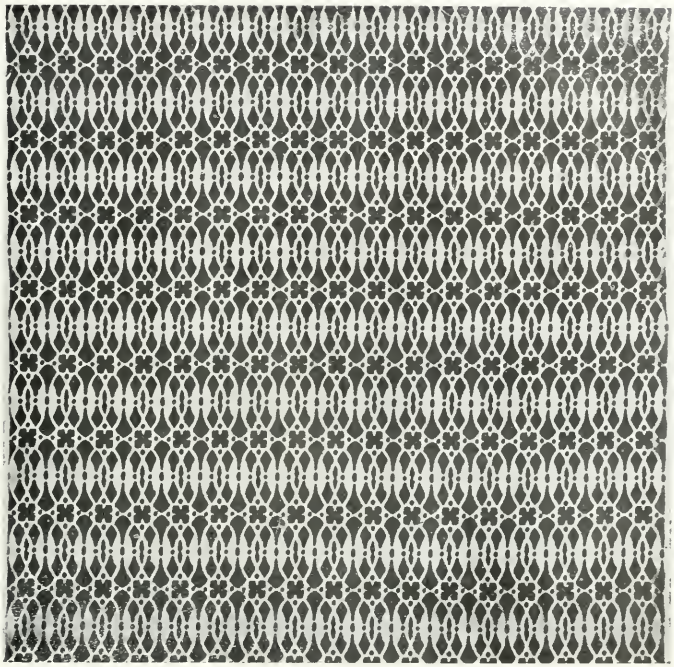
W.G. Knoef, Hengelo (O). Atelier van imitatie Oud-Hollandsche staande klokken ; met kalender, muziek en schepenbeweging.

Het oudste adres in Twente.

Koninklijke Deventer Tapijtfabriek, te Deventer. Tapijtteekeningen.

Koninklijke Tapijtfabriek Werklust » W. Stevens & Zonen, te Rotterdam. Teekeningen voor Smyrna tapijten. Met de hand geknoopte Smyrna tapijten in wol en

(*) L.V.B.F.K. = Lid van de Vereeniging tot Bevordering van Friesche Kunstnijverheid.



« Cato Neeb ». Hengelosche Trijpweverij.
Ingeperst patroon.
De werkelijke breedte van het afgebeelde is 60 cm.



«Zonnebloem».
Ingeperst patroon.

Hengelosche Trijpwevertj.

mohair uitgevoerd. De tapijten over de balustrade van de helft der galerij en op het bordes zijn eveneens door deze fabriek gemaakt, waaronder van zeer fraaie teekening en kleur.

Kenmerken : Solied fabrikaat gepaard met maakvolle kleuren, goede teekening. — Smyrna knoop.

Vitrine van **W. Voet & Zonen,** Anegang 15, Haarlem. Zilveren gebruiksvoorwerpen en sieraden. Het graveerwerk bijna uitsluitend op oude wijze toegepast op de zilveren voorwerpen, herinnert meerendeels aan het werk uit de 17e eeuw. De uitvoering getuigt van groote meesterschap in het vak. De vormen der voorwerpen, als bekers, lepels, dozen, enz., zijn eveneens meestal aan de Renaissance ontleend en vaak zeer goedgeslaagd gevolgd.

De hierbij afgebeelde toiletartikelen getuigen naar meer oorspronkelijke vormen bestreving.

Kenmerken : Goed en ernstig werk, echter zonder gewilde oorspronkelijkheid. Toch een kleine drang tot het geven van eigen vormen, doch nog slechts een schuchteren stap in deze richting.

Vitrine van **J. A. Hoeting,** hofjuwelier, Keizersgracht 494, Amsterdam. Emaildoozen met diamant en paarlen bezet en verdere kunstvoorwerpen in oude en moderne stijl. De voorwerpen munten uit door zuivere bewerking. Het zetten der steenen in goud en platina mag meesterlijk genoemd worden. Het atelier werd in 1871 opgericht. Meestal worden de voorwerpen van edelsmeedkunst en bijouteriën in stijl Lodewijk XV en XVI gemaakt. Jammer dat niet tegelijk een zoeken naar eigen uiting van dezen tijd daarmede gepaard gaat.

Kenmerken : Solied, degelijk en voor den verkoop goed geschikt werk.

Koninklijke Deventer Tapijtfabriek te Deventer. Directeur **J. G. Monton.**

Smyrna tapijten. Deze Smyrna tapijten met de hand geknoopt, zijn van een sterke makelij en van goede kleuren naar verschillende ontwerpen gemaakt. Deze fabriek maakt ook tapijten naar oude patronen. De tapijten over de balustrade van de helft der galerij zijn eveneens door deze fabriek gemaakt. Zie verder bespreking in de Catalogus van de collectieve inzending der V.A.N.K.

Hengelosche Trypweverij (O).

Tryp (Velours d'Utrecht), effen en gepatroneerde, authentieke, oude (ingeperste) zoowel als moderne dessins (ingeperst of geweven).

Kenmerk : Solied fabrikaat ; met een mooi streven om niet alleen te blijven bij het oude en veel geziene, doch ook het nieuwe te willen en zich te willen aansluiten met de stoffen aan de moderne meubelen.

H. Voorneveld Zeist, in de Hollandsche tuin.

Tuinmeubels. Eenige wit geverfde tuinmeubels zooals deze veel in de oude Engelsche tuinen voorkomen. Ook in onze Hollandsche tuinen zijn deze soort meubels thans een geliefde versiering.

■ ■ ■

Beknopte Geschiedenis van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst te Amsterdam. Opgericht 8 Juni 1904.

In het begin van de maand Mei 1904 werd aan vele kunstnijveraars een « vertrouwelijk » circulaire gezonden van den volgenden inhoud :

VERTROUWELIJK.

Lezers,

Namens vele kunstnijveraars hebben wij de eer U met het volgende in kennis te stellen.

Sinds eenigen tijd is er bij verschillende gelegenheden het denkbeeld besproken om eene Vereeniging te vormen, om zoo doende samen te werken tot de ontwikkeling der kunstnijverheid en de vakbelangen harer beoefenaren onderling te kunnen behartigen.

De mogelijkheid van slagen is, naar wij hopen, iets meer nabij gekomen door de thans verrichte werkzaamheden van voorbereiding.

Wij noodigen U daarom uit, tot het bijwonen eener vergadering op Zaterdag 28 Mei a. s. des avonds te 8 uur, in de zaal van het Oudheidkundig Genootschap, Muntgebouw (te Amsterdam), op welke vergadering de wenschelijkheid der op te richten Vereeniging nader zal worden besproken en de ingesloten Concept-statuten kunnen worden behandeld.

Overtuigd van uwe gewaardeerde en welwillende medewerking, hopen wij op Uwe tegenwoordigheid te mogen rekenen.

Hoogachtend,

w. g. JAC. VAN DEN BOSCH
H. HANA
K. VAN LEEUWEN
TH. MOLKENBOER
W. PENAAT

Deze vergadering werd goed bezocht. Daar waren aanwezig :

H. Baanders
K. P. C. de Bazel
J. P. van den Berg
Jac. van den Bosch
E. van den Bossche
G. Bourgonjon
L. F. Bourgonjon
W. Brouwer
G. Crevels
Jos. Th. J. Cuypers
A. Derkinderen
D. van Dorp
Edema v. d. Tuuk
Jan Eisenloeffel
H. Ellens
P. Engel
M. J. Hack
H. Hana
J. B. van Heukelom
C. J. van der Hoef
J. L. van Ishoven
T. v. d. Laars
T. Landré
J. L. M. Lauweriks

C. Lebeau	Th. Molkenboer	S. H. de Roos
A. Le Compte	Th. Neuhuis	J. Smits
K. van Leeuwen	Berth. Nienhuis	J. Strijbos
A. Lion Cachet	C. Oosschot	C. P. M. Vermeulen
A. G. van Lom Jr	W. Penaat	J. Visser Jr
Dames v. d. Maarel en	Dames van Reesema en	B. W. P. de Vries Jr
v. d. Weyde	Nierstrasz	Jac. Ph. Wormser
J. Mendes da Costa	G. Rueter	F. Zwolfo
S. Jessurun de Mesquita	R. Rolandt Holst	

Door deze vergadering werd tot oprichting der Vereeniging besloten die in haar statuten, naam, doel, zetel en middelen vastlegde, n. m.

Naam : Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.
Doel : De ontwikkeling der Ambachts- en Nijverheidskunst.
Zetel : te Amsterdam.
Middelen : A. het houden van vergaderingen.
B. het houden van tentoonstellingen.
C. de uitgave te bevorderen van geschriften op het gebied der Ambachts- en Nijverheidskunst.
D. het behartigen van de belangen van het Ambacht en de Nijverheid voor zooverre die verband houden met het doel in art. 1.
E. de belangen voor te staan van het vakonderwijs
F. Samenwerken met Comité's van tentoonstellingen buiten de Vereeniging.
G. het vormen en in stand houden eener leestafel.
H. het samenwerken met andere Vereenigingen.

Het Bestuur werd op dien zelfden avond gekozen en samengesteld uit de HH. K. van Leeuwen, voorzitter; W. Penaat, vice-voorzitter; H. Hana, 1e secretaris; Jac. van den Bosch, 2e secretaris en Theo Molkenboer, penningmeester.

Het aantal vergaderingen die gehouden zijn voordat men zoover was dat bovenstaande besluiten genomen konden worden is enorm geweest. Rondom giste en bruischte het in den brouwketel. Een ieder was zoo vol vuur en zoo vol ideën omtrent deze toekomstige vereeniging, dat dikwijls hoogloopende meeningverschillen dreigde nimmer tot overeenstemming te geraken. Alras werd, toen de oprichting der vereeniging een feit was geworden, tot de stichting van een orgaan der Vereeniging besloten. De eerste, voorloopige orgaanblaadjes, bestonden uit een enkel velletje druk, met verslagen van de vergaderingen en enkele mededeelingen. Toen eindelijk een contract met den uitgever Kleinman te Haarlem gesloten was kon het tijdschrift maandelijks als orgaan verschijnen. Het eerste nummer verscheen

in Mei 1905. Dit tijdschrift droeg tot titel « De Jonge Kunst », orgaan der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, en verscheen met een omslagversiering door H. P. Berlage geteekend, en gedrukt in bruin op oranjekleurig papier. De redactie werd gevormd door : K. van Leeuwen, voorzitter, H. Ellens, H. Hana, R. W. P. de Vries Jr en Jac. Ph. Wormser, secretaris. De redactie schreef in dit eerste nummer een voorwoord waardoor de gedachtengang duidelijk wordt, waardoor en waarom de Vereeniging gesticht werd. Wij zullen daarom dit stuk hier afdrukken :

« Na een tijd van groot verval is het een immer wederkeerend verschijnsel, dat met een krachtige opbloei van de kunst, gelijken tred houdt de drang der kunstenaren van dien tijd, om zich nauwer aaneen te sluiten tot eene Broederschap. Meestal door geheel een land, als te gelijkertijd, staan mannen op, die zoeken te zamen tot stand te brengen hetgeen ieder afzonderlijk niet kan bereiken.

» Aldus geschiedde er het vorige jaar in ons vaderland. Nauwelijks hadden eenige mannen het initiatief genomen en « verzamelen » geblazen, of ziet, van alle kanten traden de kunstenaars toe, en de Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst werd opgericht. Deze Vereeniging is aldus niet *gemaakt*, doch ontstaan door den drang des tijds. Alle kunstenaars, die zich op het gebied van de Ambachts- of Nijverheidskunst bewegen, behooren zich aan te sluiten. De meeste traden reeds toe Evenwel staat de toetreding niet voor een ieder open. Slechts zij die door hun arbeid getoond hebben het waardig te zijn, worden toegelaten.

» Om zich vrijelijk te kunnen uiten, om hare leden in staat te stellen te zamen belangrijke zaken te bespreken, om hare bewondering en hare afkeuring uit te kunnen drukken, begeerde deze Vereeniging een eigen orgaan.

Dit orgaan « De Jonge Kunst, » zal ten eerste de gelegenheid bieden voor besprekingen van die aangelegenheden, die in verband staan met het leven en streven der Vereeniging en vervolgens gewijd zijn aan de belangen der vakken van Ambachts- en Nijverheidskunst in het algemeen, enz » Verders houdt dit stuk eene uiteenzetting in, hoe en op welke wijze het orgaan zal verschijnen. Genoeg moge uit het hier aangehaalde de gedachtengang van dien tijd blijken. En hoewel door de jaren eenigzins gewijzigd, is dezelfde drang nog aanwezig en gaat de Vereeniging op het zelfde doel af. Door kwesties van interne aard maakte de Vereeniging eenige moeilijke jaren door en hadden bestuurswisselingen plaats. In hetzelfde jaar dat de Vereeniging voor het eerst collectief aan een groote tentoonstelling in het buitenland, n. m te Milaan in 1906 deel nam, alwaar de Vereeniging de Grand Prix behaalde, trad de voorzitter K. van Leeuwen als zoodanig af. De commissie voor de tentoonstelling te Milaan bestond uit K. van Leeuwen, en Jac. Van den Bosch en W. Kromhout. Kromhout was toen afgevaardigde

der Vereeniging bij het Ned. Comité, dat tot voorzitter E. J. Scholten, lid van de Eerste Kamer, had en Regeerings-Commissaris was.

1906 ziet « de Jonge Kunst » in een prijsvraag bekroond, nieuw gewaad verschijnen naar een ontwerp van Hana. Echter zouden daarmede slechts 6 nummers verschijnen want intusschen was men door allerlei omstandigheden en besprekingen tot het besluit gekomen om een tijdschrift te verkrijgen dat nog beter de propaganda onder het publiek zou brengen. Daartoe werd een contract aangegaan met de uitgevers van het gerenomeerde tijdschrift « Onze Kunst », waarin het deel voor de Ambachts- en Nijverheidskunst onder redactie van de Vereeniging zou vallen, terwijl er een afzonderlijk Orgaan gedeelte voor de leden werd bijgevoegd. In het Orgaan zouden uitsluitend de Vereenigingszaken behandeld worden, terwijl « Onze Kunst » artikelen over kunstnijverheid moest bevatten die de belangstelling van het publiek opwekken. Zoo is geschied en is tot heden hetzelfde gebleven.

In het derde Vereenigingsjaar gingen stemmen op om de Vereeniging te reorganiseeren. Daartoe werd een commissie van onderzoek benoemd, bestaande uit de HH. K. P. C. de Bazel, W. Kromhout, Jac. van den Bosch en T. Landré. De eerste twee zouden onderzoeken in hoeverre samenwerking met het Genootschap « Architectura et Amicitia » of andere Vereeniging mogelijk was, de andere zouden een plan van reorganisatie in onderzoek nemen.

In 1908 werd tot reorganisatie besloten en toen de tijd van vijf jaren met 1909 verstreken waren, waardoor recht verkregen werd tot Statutenwijziging; werden de Statuten in gewijzigde vorm aangenomen.

Door deze statutenwijziging is de toedreding van leden eenvoudiger geregeld terwijl leden-begunstigers gemakkelijker toetreden en daarbij het gratis ontvangen van het tijdschrift « Onze Kunst » een aantrekkelijkheid te meer vormt. Tal van commissies werden ingesteld, die wij hierbij met de gewijzigde Statuten afdrukken.

Gewijzigde Statuten der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, gevestigd te Amsterdam.

Goedgekeurd bij Kon. besluit van 18 Oct. 1909, nr 60.
— Staatscourant van 11 Nov. 1909, nr 264. — —

Artikel 1. — NAAM, DOEL EN ZETEL.

De Vereeniging draagt den naam van Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.

Zij stelt zich ten doel :

1° De ontwikkeling der Ambachts- en Nijverheidskunst te bevorderen ;

2° De belangen harer beoefenaars voor te staan.

De Vereeniging is gevestigd te Amsterdam.

Art. 2. — MIDDELEN.

De Vereeniging tracht haar doel te bereiken door :

1° Het houden van vergaderingen en congressen ;

2° Het houden van tentoonstellingen en het daartoe samenwerken met tentoonstellingscomité's buiten de Vereeniging staande;

3° Het uitgeven of doen uitgeven, hetzij alleen of in vereeniging met anderen, van een orgaan en een geïllustreerd tijdschrift;

4° Het medewerken tot het stichten en in stand houden van een openbare verzameling moderne kunstnijverheid in natura, afgietsel, teekening en foto en tot het uitgeven of doen uitgeven van geschriften op het gebied van Ambachts- en Nijverheidskunst;

5° Het voorstaan van de belangen van het Ambachts- en Nijverheidskunstonderwijs en van het Ambachtsonderwijs, voor zoover dit hiermede verband houdt;

6° Het samenstellen van een bibliotheek;

7° Het uitschrijven van prijsvragen;

8° Het vaststellen van goede beginselen en het handhaven van ingestelde en in te stellen regelen en gebruiken ten opzichte van de vakbeoefening;

9° Het stichten van een ondersteuningsfonds voor behoeftige stemgerechtigde leden der Vereeniging, hunne weduwen en weezen;

10° Het voorstaan van de belangen der Vereeniging met alle wettige middelen. Het samenwerken met andere vereenigingen.

Art. 3. — LEDEN.

Er zijn leden, stemgerechtigde leden, leden van verdienste en leden begunstigers.

A. Leden.

Leden worden door het Bestuur aangenomen, nadat hunne (hare) werkzaamheid op vakgebied aan het Bestuur is gebleken. Zij betalen eene jaarlijksche bijdrage van 10 gld. en 2 gld. inkomgeld en ontvangen het tijdschrift en het orgaan en de gedrukte stukken der Vereeniging. Zij hebben recht van toegang op alle ledenvergaderingen, congressen en tentoonstellingen der Vereeniging, het recht van voorstellen, maar geen recht van stemming. Vakleden hebben, onder nader te bepalen voorwaarden, in Art. 8 te noemen, recht van inzending op de tentoonstellingen der Vereeniging.

B. Stemgerechtigde leden.

Stemgerechtigde leden moeten, om te kunnen worden aangenomen, den leeftijd van 25 jaren hebben bereikt en de bewijzen van goede vakbeoefening op het gebied van Ambachts- en Nijverheidskunst aan een hierna te noemen Commissie van onderzoek overleggen. Deze Commissie adviseert het Bestuur in al of niet gunstigen zin. Adviseert de Commissie in gunstigen zin, dan wordt hiervan aan de stemgerechtigde leden schriftelijk door het Bestuur kennis gegeven, welke leden binnen veertien dagen hunne bezwaren tegen de aanneming bij het Bestuur kunnen indienen. Zijn er geen bezwaren ingediend, dan wordt het stemgerechtigd lidmaatschap door het Bestuur verleend. Zijn er wèl bezwaren ingekomen, dan heeft het Bestuur het recht, met toestemming van den betrokken candidaat, over de al of niet toelating als stemgerechtigd lid, bij referendum door de stemgerechtigde leden te doen beslissen, waarbij de volstrekte meerderheid beslissend is en blanco stemmen als niet uitgebracht worden beschouwd.

Stemgerechtigde leden betalen eene jaarlijksche bijdrage van 10 gld. en 2 gld. inkomgeld. Zij ontvangen het orgaan, het tijdschrift en de gedrukte stukken der Vereeniging, hebben toegang tot alle ledenvergaderingen, tentoonstellingen en congressen der Vereeniging, het recht van voorstellen en van stemming. Stemgerechtigde leden hebben het recht van inzending op de tentoonstellingen der Vereeniging, onder nader te bepalen voorwaarden, in Art. 8 te noemen.

C. Leden van verdienste.

Tot leden van verdienste kunnen zij worden benoemd, die zich in bijzondere mate verdienstelijk hebben gemaakt ten opzichte van Ambachts en Nijverheidskunst. Leden van verdienste worden, op voorstel van het Bestuur, door de stemgerechtigde leden, bij referendum, benoemd. Zij ontvangen het orgaan, het tijdschrift en de gedrukte stukken der Vereeniging, hebben toegang tot alle ledenvergaderingen en congressen, het recht van voorstellen en van stemming en het recht van inzending op de tentoonstellingen der Vereeniging. Leden van verdienste betalen geen contributie of inkomgeld.

D. Leden-begunstigers.

Leden-begunstigers zijn zij die een jaarlijksche bijdrage geven van minstens 12,50 gld. Zij ontvangen het tijdschrift der Ver-

eeniging, hebben recht van toegang op alle ledenvergaderingen, congressen en tentoonstellingen der Vereeniging. Maar geen recht van stemming.

Art. 4 — BESTUUR.

Het Bestuur is samengesteld uit een voorzitter, een onder-voorzitter, een eerste secretaris, een tweede secretaris-bibliothecaris en een penningmeester. Het zetelt te Amsterdam en vertegenwoordigt de Vereeniging in en buiten rechten.

De rechten en verplichtingen der afzonderlijke bestuursleden worden bij huishoudelijk reglement geregeld.

De keuze der Bestuurleden geschiedt door de stemgerechtigde leden op de nader te noemen algemeene jaarvergadering of, bij tusschentijds aftreden, op eene ledenvergadering. Aan het einde van elk vereenigingsjaar treden twee Bestuurleden volgens rooster af, maar zijn, gedurende drie achtereenvolgende jaren direct herkiesbaar. Minstens veertien dagen voor de vergadering, waarop de keuze zal plaats hebben, wordt elk stemgerechtigd lid door het fungeerend Bestuur schriftelijk uitgenoodigd voor elke beschikbare Bestuursfunctie één candidaat op te geven. Diegene, welke minstens vijf stemmen op zich vereenigen worden, met een door het Bestuur aan te wijzen candidaat, op de candidatenlijst geplaatst en uit deze candidaten wordt ter vergadering door de stemgerechtigde leden een dubbeltal gekozen. De keuze van het Bestuurslid uit dit dubbeltal geschiedt bij referendum, waarbij blanco stemmen als niet uitgebracht worden beschouwd en de volstrekte meerderheid beslissend is.

Art 5. COMMISSIES.

A Commissie van Onderzoek.

Deze Commissie onderzoekt of de candidaten aan de eischen van het stemgerechtigd lidmaatschap voldoen.

B. Commissie van redactie.

Deze Commissie draagt zorg voor de redactie van het orgaan en het tijdschrift der Vereeniging.

C. Commissie van vak- en teekenonderwijs.

Deze Commissie behartigt de belangen van het vak- en teekenonderwijs, voor zoover het met Ambachts- en Nijverheidskunst verband houdt.

D. Vak- en vragencommissie.

Deze Commissie tracht gestelde vragen op vakgebied te beantwoorden en stelt vragen ter beantwoording aan de orde.

E. Commissie voor den artistieken eigendom.

Deze Commissie voert actie tegen misbruiken in de vakbeoefening en geeft den leden advies in zaken, welke verband houden met den artistieken eigendom.

F. Commissie voor advies in geschillen.

Deze Commissie adviseert bij geschillen, voor zoover deze de vakbelangen der leden raken.

G. Propaganda-commissie.

Deze Commissie bevordert de werking der Vereeniging naar buiten.

H. Commissie ter verkrijging van een openbare verzameling moderne kunstnijverheid.

Deze Commissie tracht mede te werken aan het tot stand brengen van eene openbare verzameling kunstnijverheid in natura, afgietsel, teekening en foto.

De samenstelling en werkwijze dezer Commissies wordt geregeld bij Huishoudelijk Reglement.

Art. 6. — VERGADERINGEN EN CONGRESSEN.

Vergaderingen worden uitgeschreven door het Bestuur. Het Bestuur is tevens verplicht binnen veertien dagen eene leden-vergadering uit te schrijven, wanneer daartoe door minstens zeven leden een gemotiveerde schriftelijke aanvrage wordt ingediend.

Er is een jaarlijksche algemeene vergadering, die gepaard kan gaan met een Congres.

Tijd en plaats der jaarlijksche algemeene vergadering worden op de voorgaande jaarvergadering door de stemgerechtigde leden bepaald.

Art. 7. — VOORSTELLEN EN STEMMINGEN.

Voorstellen kunnen worden gedaan door het Bestuur, door de leden van verdienste, door de stemgerechtigde leden en door de vakleden. Belangrijke onderwerpen worden zoo mogelijk op de algemeene jaarvergadering of op het Congres ingeleid. Voorstellen daartoe moeten minstens vier weken te

voren bij het Bestuur worden ingediend, vergezeld van een kort overzicht van het te behandelen onderwerp. Het Bestuur heeft het recht onderwerpen, die geen direct verband houden met Ambachts- en Nijverheidskunst, ter zijde te leggen Over gewone zaken wordt, waar niet uitdrukkelijk het tegendeel genoemd is geworden, door de stemgerechtigde leden ter vergadering gestemd. Blanco stemmen worden als niet uitgebracht beschouwd, terwijl volstrekte meerderheid beslissend is. Over belangrijke voorstellen wordt bij referendum gestemd, waarbij eveneens blanco stemmen als niet uitgebracht worden beschouwd en de volstrekte meerderheid beslissend is. Over de al of niet belangrijkheid van een voorstel beslist het Bestuur.

Art. 8. — TENTOONSTELLINGEN.

De door de Vereeniging te houden tentoonstellingen worden samengesteld uit het ingezondene, door de Jury voor de tentoonstelling toegelaten werk van leden van verdienste, stemgerechtigde leden en vakleden. Voor iedere te houden tentoonstelling van het werk der leden treedt een jury van toelating op, welker leden door de stemgerechtigde leden worden gekozen uit dubbeltallen, voor welke de inzenders op de tentoonstelling en het Bestuur elk een der candidaten aanwijzen. Ook kunnen bijzondere tentoonstellingen van oude of buitenlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst worden gehouden.

Art. 9 — GELDMIDDELEN.

De geldmiddelen der Vereeniging bestaan uit contributiën der leden en donateurs, erfstellingen, legaten, geschenken en toevallige baten

Art. 10. — WIJZIGING DER STATUTEN.

Om de vijf jaren wordt de wijziging der statuten overwogen.

De Commissie voor de herziening der statuten zal bestaan uit vijf leden, waarvan twee uit het Bestuur en drie uit de stemgerechtigde leden, bij referendum door de stemgerechtigde leden te kiezen.

De nieuwe ontwerpstatuten zullen een maand op aan te duiden plaats en tijd ter inzage liggen voor alle leden der Vereeniging, alvorens in behandeling te komen.

De door de algemeene vergadering vastgestelde statuten worden aan de Koninklijke goedkeuring onderworpen.

Art. 11. — ONTBINDING.

Tot ontbinding van de Vereeniging wordt besloten, wanneer drie vierde deel der stemgerechtigde leden zich daarvoor verklaart en een desbetreffend voorstel op eene algemeene jaarvergadering is aangenomen.

Op deze algemeene jaarvergadering zullen dan tevens beschikkingen worden gemaakt over de bezittingen en schulden der Vereeniging, alles behoudens de inachtneming van het bepaalde in Art. 1072 B. W.

Art. 12 — OVERGANGSBEPALING.

Deze statuten treden in werking op den dag der Koninklijke goedkeuring. Alle te voren gemaakte statuten en bepalingen zijn alsdan vervallen.

De Vereeniging is aangegaan voor een tijdvak van 29 jaren, te rekenen van af 8 Juni 1904.

Aldus herzien en goedgekeurd in de vergadering van 12 December 1908.

Deze reorganisatie en het aangaan van het nieuwe contract met de N. V. « Onze Kunst » had plaats onder het voorzitterschap van H. Ellens. Thans bestaat het Bestuur uit : Jac. van den Bosch, voorzitter ; J. Visser Jr, vicevoorzitter ; S. H. de Roos, 1e secretaris ; G. Bourgonjon, 2e secretarisen J. L. van Ishoven, penningmeester. Onder dit bestuur werd tot collectieve deelname aan de Tentoonstelling te Brussel in 1910 besloten en daartoe een commissie benoemd. Op de pagina waar de commissie in dit boek vermeld staat, staan ook de namen van de commissie onzer Vereeniging afgedrukt.

UITGAVEN VAN DE VEREENIGING · TENTOONSTELLINGEN BEKRONINGEN.

1. « De Jonge Kunst ».
2. Rubriek : Ambachts- en Nijverheidskunst in « Onze Kunst ».
3. Orgaan der Vereeniging.
4. Uitvoerig Rapport vastgelegd in een brochure door de Commissie van den Artistieken eigendom.
5. Rapport van de Commissie tot onderzoek voor reorganisatie der Vereeniging.
6. Statuten en gewijzigde Statuten.
7. Beschrijvende Catalogus van de Tentoonstelling te Brussel in 1910

TENTOONSTELLINGEN :

1906	Milaan.	Collectieve inzending.
1907	s' Gravenhage	Collectieve inzending op uitnoodiging van de « Kunstkring » aldaar.
1910	Brussel.	Collectieve inzending.

BEKRONINGEN :

Grand-Prix te Milaan 1906, voor de collectieve inzending.
Médaille d'or » » » »
Diplome d'Honneur. W. J. Bouhuis, Tapijtteekeningen, Deventer.
» » W. Kuit, » »
Médaille d'or. Willem C. Brouwer, Aardewerk, Leiderdorp
Médaille d'argent. Jac. van der Heyden, Tapijten, Hilversum.
» » S. H. de Roos, boekversieringen, Sloten, N. H.
Médaille de bronze. Fr. Werner, Beeldhouwwerk. Amsterdam.
In het geheel werden behaald : 1 Grand Prix, 2 Diplomes d'Honneur, 2 Médailles d'or, 2 Médailles d'argent en 1 Médaille de bronze.

Op de tentoonstelling te Brussel 1910, kon door de eigenaardige Belgische regeling geen bekrooning voor de collectieve inzending als zoodanig verkregen worden. In de collectieve inzending vielen echter de volgende bekroningen ten deel aan :

Grand Prix.	H. P. Berlage } Jac. van den Bosch }	« 't Binnenhuis », Raadhuisstraat te Amsterdam, voor kamerinrichtingen.
»	H. J. M. Walenkamp,	« 't Modelhuis », Keizersgracht te Amsterdam, voor kamerinrichtingen.
»	Willem C. Brouwer, « Leiderdorp », Aardewerk.	
»	Joh. B. Lambeek Jr, « Amstelhoek » Amsterdam. Aardewerk.	
Diplome d'Honneur :	W. Penaal, « de Woning », Leidschestraat, Amsterdam, voor Kamerinrichting.	
» »	Christ. Lanooy, Gouda, voor Aardewerk.	
» »	« Amphora », Oegstgeest, voor Aardewerk.	
» »	G. P. Tierie, Druk- en bindwerken, 's Hertogenbosch.	
Médaille d'or :	G. Offermans, « St-Lukas », Utrecht, voor Aardewerk.	
» »	Bert Nienhuis, Haarlem, als ontwerper van het « Distel » aardewerk.	
» »	C. J. v. d. Hoeff, als ontwerper van het « Amphora » aardewerk.	
» »	Jan Mensing, Goudleder, Raamgracht, Amsterdam.	
» »	R. W. P. de Vries Jr., Illustratie, Otto'slaan, Hilversum.	
» »	Dames van Beesema en Nierstrasz, ('t Spinnewiel), Roggestr., Arnhem.	

Médaille d'or : Mevrouw Midderich Bokhorst, Illustratie, te Vlaardingen.
» » Hoeker en Zoon, Byouteriën, (Bert. Nienhuis). Heerengr., Amsterdam.
» » W. Kuit, Tapijtteekeningen, Deventer.

Médaille d'argent : Bert. Nienhuis, Byouterieën (Hoeker & Zn), Zomerluststr., Haarlem.
» » S. Jessurun de Mesquita, Bedrukte stoffen, Linaeuskade, Amsterdam.
» » M. Bensen, Tapijtteekeningen, Deventer.
» » Mej. Bertha Bake, Batikwerk, Bloemendaal.
» » Mevrouw E. J. van Waveren Besink, Borduurwerken, Schotersingel, Haarlem.
» » Mej. Cath. Ymker, Borduurwerken, Nic. Maesstraat, Amsterdam.
» » Collectief, de Vereeniging « Samenwerking voor borduur- en bindwerken », 's Gravenhage.

Médaille de bronze : Mej. Henr. Koopmans, Batikwerk, Utrechtschestr., Amsterdam.

Mention Honorable : Mevr. Joh.v. d. Burgh-van Aalst, Bind- en Borduurwerk, Bussum.

Hors Concours. Membres de jury :
M. Lob, « de Distel », Amsterdam Aardewerk.
Jan Brom, Edelsmeedkunst, Drift te Utrecht.
Carel J. Begeer, Edelsmeedkunst, Oude gracht, te Utrecht.
Jos. Th. J. Cuypers, Architect, Vondelstraat, Amsterdam.
Mej. Marg. Verwey, Borduurwerken, Nieuwe Spiegelstraat, Amsterdam.

In het geheel werden behaald : 5 Grands Prix, 1 Diplômes d'Honneur, 9 Médailles d'or, 7 Médailles d'argent, 1 Médaille de bronze en 1 Mention Honorable.

KONINKLIJKE
UTRECHTSCHE FABRIEK VAN
ZILVERWERKEN

FIRMA
J. C. BEGEER

OUDE GRACHT, 17

UTRECHT



ARTISTEN-MEDEWERKERS :

PROF. R. BOSSELT, TOON DUPUIS, W. ACHTEN HAGEN, CAREL J. A. BEGEER, ED. CUYPERS, JAN EISENLOEFFEL, PROF. GIPS, JAC. J. VAN GOOR, C. J. VAN DER HOEF, F. JELTSEMA, M. J. HACK, C. H. LANTMAN, PIER PANDER, J. C. WIENECKE.

'T BINNENHUIS

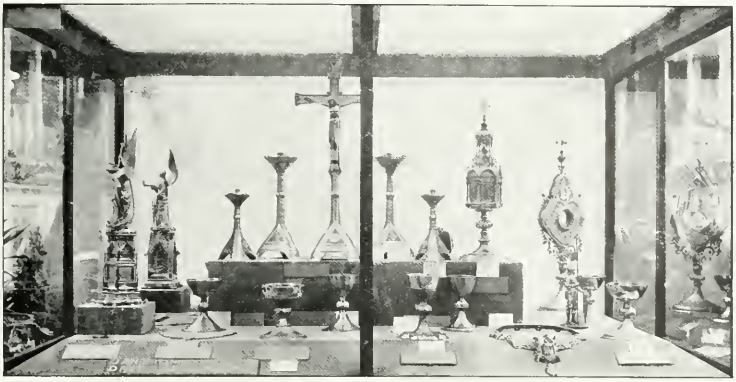
INRICHTING TOT MEUBELEERING
EN VERSIERING DER WONING

AMSTERDAM



RAADHUISSTRAAT, 48-50

DE OP DE TENTOONSTELLING TE BRUSSEL IN
HET NEDERLANDSCHE PAVILJOEN OPGESTELDE
EIKEN HOUTEN VERGADERZAAL
NAAR ONTWERP VAN H. P. BERLAGE, EN DE
MAHONIE HOUTEN DAMESKAMER
NAAR ONTWERP VAN JAC. VAN DEN BOSCH,
ZIJN DOOR « 'T BINNENHUIS » VERVAARDIGD.



VITRIEN MET EDELMETAALWERK
OP DE TENTOONSTELLING TE BRUSSEL 1910

KUNSTWERKPLAATSEN VOOR GOUD, ZILVER EN KOPER

OPGERICHT 1856 DOOR WIJLEN G. B. BROM † 1882

JAN BROM

DRIFT 15, UTRECHT TELEFOON N° 654

ONDERSCHEIDINGEN :

1883	Amsterdam	Twee gouden medailles
1889	Rome	Gouden medaille
1891	's Gravenhage	1e Bekroning in een prijsvraag
1892	Amsterdam	Gouden medaille
1900	Parijs	Gouden medaille
1904	Saint Louis	Gouden medaille
1904	's Gravenhage	Drie diploma's 1e klas
1907	Londen	Adm. Royal Acad. of Arts
1907	Aken	Eerediploma en plaquette

Ridderkruis der Orde van Oranje-Nassau
Ridderkruis der Orde van Sint Sylvester
Ridderkruis der Orde van het Legioen van Eer

1910 Brussel Exposant in kl. 94 en 97 buiten mededinging, lid der Intern. Jury

KUNSTWERKPLAATSEN

CUYPERS & C°

ROERMOND

BETIMMERINGEN ⊛ MEUBELS ⊛ BEELDHOUWWERKEN

SCHILDERWERKEN ⊛ ONTWERPEN EN UITVOERING

VAN OUDERE TOEPASSINGEN VAN SIERKUNST

E.S VANREESEMA
& E. NIERSTRASZ.

FIRMA

't SPINNEWIEL

ROGGESTRAAT

ARNHEM

◆

INRICHTING

VOOR

NIJVERHEIDSKUNST

AFDEELING : HANDWERKEN

HENGELOSCHE

TRIJPWEVERIJ

HENGELO (OVERIJSEL)

ALLE SOORTEN TRIJP

(VELOURS D'UTRECHT,
VELOURS DE NAPLES,
VELOURS FLEURONNÉ, ETC.)

VOOR

BEKLEEDING VAN MEUBELEN, VOOR GORDIJNEN, DRAPERIJEN EN KAMERBEHANGEN EN VOOR STOFFEERING VAN SPOORWAGENS, STOOMBOOTEN, KERKBANKEN, ENZ.
AUTHENTIEKE OUDE, EN MODERNE DESSINS, ZOOWEL INGEPERST ALS INGEWEVEN.

KONINKLIJKE DEVENTER
TAPIJTFABRIEK
TE
DEVENTER

DIRECTEUR : J. G. MOUTON

SPECIALITEIT
SMYRNA
TAPIJTEN

DUWAER & VAN GINKEL

ELECTRISCHE BOEK-, KUNST-
EN HANDELSDRUKKERIJ

BLOEMGRACHT 8 — TEL. 5846 — AMSTERDAM

BEVELEN ZICH BELEEFD AAN TOT HET
LEVEREN VAN ALLE VOORKOMENDE DRUKWERKEN

NETTE UITVOERING BILLIJKE PRIJZEN

W. PENAAT

WONINGINRICHTINGEN, MEUBELS,
TAPIJTEN ENZ. UITGEVOERD DOOR DE
N. V. « DE WONING » AMSTERDAM

HOLLANDSCH KUNSTNAALDWERK
EN HANDWEVEN

MARGARETHA VERWEY

AMSTERDAM, N. Spiegelstraat, 64-65
'sGRAVENHAGE, Anna Powlonastraat, 6

GOUDLEDER

ECHT GOUDLEDER
VOOR WAND- EN
STOELBEKLEEDING
KAMERSCHUTTEN
ENZ. NAAR OUDE
BESTAANDE GOUD-
LEEREN EN NIEUWE
ONTWERPEN

JAN MENSING
AMSTERDAM

RAAMGRACHT, 5-7

J. A. Hoeting

HOFJUWELIER



Joaillerie Bijouterie

Fantaisies

Epoques Louis XV en Louis XVI

Tentoonstelling Brussel 1910

H.F. JANSEN & ZONEN

HOFLEVERANCIERS

MAGAZIJNEN : SPUI 10a ❋ FABRIEK : LOOYERSGRACHT 88-90

AMSTERDAM

ONTWERPERS EN UITVOERDERS

VAN

GEHEELE BINNENINRICHTINGEN



TENTOONSTELLING TE BRUSSEL 1910

Eetkamer in mahoniehout naar ontwerp van H. J. M. WALENKAMP *uitgevoerd door :*

't MODELHUIS N. LEGRAND

KEIZERSGRACHT, 730-732-734, AMSTERDAM

N. V.
KUNSTAARDEWERKFABRIEK

S$^{T}_{=}$ LUKAS

UTRECHT, HOLLAND

KUNSTAARDEWERK
TEGELS VOOR MUURBEKLEEDING
BESCHILDERD EN RELIEF
REFLET MÉTALLIQUE, ENZ.

PLATEELBAKKERIJ

"DE DISTEL„

MODERN AARDEWERK
EN TEGELS

AMSTERDAM

NIEUWE LIJNBAANGRACHT, 36-37

KUNSTAARDEWERK POTTERIE D'ART

POTTERIJ "REMBRANDT,,

OOR & KÖHLER

NIJMEGEN (Holland)

JAN VAN GALENSTR. 54. — TELEF. INTERC. No. 1115

Fayence

Tegels & Tegel-Tableaux

ARTISTIC EARTHENWARE KUNSTTÖPFEREI

FABRIEK VAN
KOPERWERKEN

W. J. STOKVIS

ARNHEM

G. P. TIERIE

BOEKDRUK EN
BANDEN

INRICHTEN VAN
BIBLIOTHEKEN EN
VERZAMELINGEN

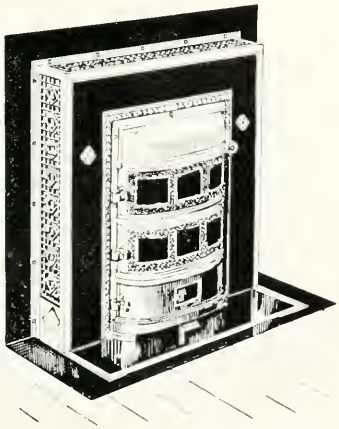
'S HERTOGENBOSCH

Vereeniging
SAMENWERKING
van
Kuntsnijveren
te
's Gravenhage

Ontwerpen der leden worden
op bestelling uitgevoerd

Mej. H. Fuhri Snethlage
Secretaresse
Laan von Meerdervoort, 329

Deventerfabriek



BAVO IV
Ontwerp : JAN EISENLOEFFEL

van kachels
en
ijzerwerken
van
VAN ZWET
DEVENTER

W. VOET & ZONEN

ANEGANG, 15

HAARLEM — HOLLAND

JUWELIERS

GOUD- EN ZILVERSMEDEN

OPGERICHT 1800

KUNST-AARDEWERK

VERVAARDIGD DOOR

CHRIS LANOOY

WACHTELSTRAAT, 47

GOUDA

G. & J. COOL

HOFLEVERANCIERS

FABRIEK VAN MARMERWERKEN

- AMSTERDAM - Bloemgracht, 77

- ROTTERDAM - Delftschestr. 41B

- UTRECHT - Biltstraat, 30

De schoorsteenmantels in de kamers van de firma Jansen & Zonen, Walenkamp, Berlage en Van den Bosch op de tentoonstelling te Brussel, zijn door ons naar hunne ontwerpen uitgevoerd.

KONINKLIJKE KRALINGSCHE
TAPIJTFABRIEK

"WERKLUST„

W. STEVENS & ZONEN - ROTTERDAM

SMYRNA TAPIJTEN IN WOL EN MOHAIR
IN ALLE VORMEN EN AFMETINGEN

GROOTE COLLECTIE TEEKENINGEN EN
STALEN IN ALLE STYLEN VERKRIJGBAAR

LAATSTE BEKRONINGEN
OP VORIGE INTERNATIONALE TENTOONSTELLINGEN

DIPLOME D'HONNEUR INTERNATIONALE TENTOONSTELLING BRUSSEL 1897
GOUDEN MEDAILLE WERELDTENTOONSTELLING PARIJS 1900
GOUDEN MEDAILLE EXP. INTERN. VAN MODERNE KUNST TURIJN 1902

AMSTELHOEK AARDEWERK

BRUSSEL 1910

GRAND PRIX

HOOGSTE ONDERSCHEIDING

Vazen, Cachepots, Wandborden,
Jardinières, enz. enz.

SPECIALITEIT : INLEGORNAMENT

JOH. B. LAMBEEK

OMVAL bij Amsterdam



Drukkerij

J.-E. Buschmann

Opgericht in 1842

15, *Rijnpoortvest* — *Antwerpen*

ONZE KUNST

GEILLUSTREERD MAANDSCHRIFT
VOOR BEELDENDE KUNST
HOOFDREDACTEUR : Dr. P. BUSCHMANN

RUBRIEK AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST ONDER REDACTIE DER NEDERL. VEREENIGING VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST.

MEDEWERKERS VOOR DEZE RUBRIEK :

C. J. A. BEGEER — H. P. BERLAGE — JAC. VAN DEN BOSCH — W. VAN DIEDENHOVEN — D. A. A. W. DOBBE — H. ELLENS J. GRATAMA — J. L. VAN ISHOVEN — T. LANDRÉ — J. A. LOEBÈR Jr. — C. W. NIJHOFF — E. S. VAN REESEMA & NIERSTRASS S. H. DE ROOS — MARG. VERWEY — R. W. P. DE VRIES Jr. D. DE VRIES-LAM — F. ZWOLLO — E. M. A.

ONZE KUNST verschijnt maandelijks in afleveringen van circa 50 bladzijden in-4°, met talrijke illustraties in en buiten den tekst. Elke jaargang vormt twee stevige boekdeelen, waarvoor oorspronkelijke banden worden verkrijgbaar gesteld. De abonnementsprijs bedraagt, van 1907 af, frs. 20.— (fl. 12.50) per jaargang, desgewenscht per halfjaar betaalbaar. De jaargangen 1903-1906 zijn nog tot den vroegeren inteekenprijs van frs. 16.— (fl. 9.—) voorhanden. Jaargang 1902 is alleen nog in enkele exemplaren tot den verhoogden prijs van frs. 40.— (fl. 20.—) verkrijgbaar.

UITGAVE DER N. V. « ONZE KUNST » RIJNPOORTVEST, ANTWERPEN
VOOR NEDERLAND : L. J. VEEN, KEIZERSGRACHT 485, AMSTERDAM

EENE FRANSCHE UITGAVE VAN DIT TIJDSCHRIFT VERSCHIJNT ONDER DEN TITEL « L'ART FLAMAND & HOLLANDAIS ». DE INTEEKENPRIJS IS DEZELFDE ALS VOOR DE NEDERLANDSCHE UITGAVE



DRUKKERIJ
J.-E. BUSCHMANN
ANTWERPEN

N
5
07
deel 18

Onze kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY